

D U M I T R U C A R A B A Ț

SPRE O POETICĂ A SCENARIULUI CINEMATOGRAFIC



DUMITRU CARABĂȚ

**SPRE O POETICA
A SCENARIULUI
CINEMATOGRAFIC**

EDITURA PRO
1997

Francisc MRÁZ
70.733 BUCHAREST
Str. Stirbei Voda 2
Bl.1, Sc.2, Et.6, Ap.64
ROMANIA
tel: 00-4-01-615.4858



Francisc MRÁZ
77343 BUCHAREST-RO
Crângași 10, Bl. 19A, Sc. A, Et. 7, Ap. 46, S. 6
tel: 00-40-1-221.30.91 m: 00-40-92.203.529
e-mail: ferkom@mailbox.ro



Redactor	LUCIA CRĂCIUN
DTP&PrePress	MEDIAGRAPH '95
Tipografie	MEDIAPRINT
Coperta	Arh. ALEXANDRU ANDRIEȘ

Prefață

*Titlul lucrării de față poate să pară din capul locului pretențios. Merită oare scenariul - un tip de literatură atât de puțin cunoscut publicului cititor și asupra căruia planează încă numeroase îndoieli privind, artisticitatea sa - un comentariu teoretic pus sub semnul poeziei, chiar dacă e precedat de prudentul “spre”? Întrebarea s-ar putea dovedi îndreptățită și pentru că autorul acestor rânduri, fiind și scenarist, ar putea da de bănuț că preferința onomastică ar deține un subtext **pro domo**. Nu este exclus ca, într-un fel sau altul, motivații de acest gen să fi funcționat. Nu de puține ori teoriile cu aparența celei mai desăvârșite obiectivități ascund inflexiuni lirice nu dintre cele mai inocente.*

Cu toate acestea, cum se va vedea, demersul întreprins aici nu se referă la experiența proprie, ci la scenariile altora. S-ar putea însă și ca o asemenea poziție să fie contestabilă. O astfel de poetică poate fi oricând bănuț de a fi o secretă și sofisticată pledoarie de breaslă. Deși scenariștii, în ordinea recunoașterii meritelor artistice, nu ocupă o poziție de invidiat (câți spectatori nu confundă scenaristul cu scenograful?!), lucrarea supusă atenției cititorului este cu totul neutră față de presupusele înfruntări ce au drept miză priorități auctoriale sau altele de același gen, pentru că scenariile la care ne vom referi sunt scrise fie de scenariști, fie în devălmășie de scenariști și de regizori, fie numai de autori care trec în ochii publicului mai cu seamă drept regizori.

Ne interesează, deci, un text numit scenariu, despre care se

vorbește mult, mai ales când lucrurile nu merg cum trebuie în diferite cinematografii, dar despre care, în realitate se știe prea puțin. Bine, bine, s-ar putea întreba scepticii, chiar și în aceste condiții, de ce o poetică? Ceva despre tehnica scenariului nu ar fi de-ajuns? Ar fi și n-ar fi de-ajuns, s-ar putea răspunde, fără nici o urmă de maliție. Ar fi de-ajuns în măsura în care utilizarea unor tehnici specializate aplicate, să zicem, modurilor de a scrie proză sau teatru, s-ar dovedi relevante, și, în același timp, nu ar fi de-ajuns în măsura în care, recurgând la ele, scrisul scenaristic nu ar avea drept rezultat un tip de text ale cărui particularități ar putea fi decupate doar prin descrierea tehnicilor respective.

Ne aflăm, cu alte cuvinte, în fața unei încercări de descriere a unei poetici particulare, caracteristice unui tip de discurs narativ care a preocupat - lăsându-l la o parte pe D. I. Suchianu, unul dintre primii noștri specialiști ai domeniului - esteticieni și scriitori ca Tudor Vianu, Liviu Rebreanu, Camil Petre seu, pentru a ne referi numai la câțiva dintre cei mai importanți, iar în alte culturi naționale pe Tolstoi, Faulkner, Malraux ori Márquez (acesta fiind și școlit în specialitate). Scenariul, cum prea bine se știe, i-a obsedat și pe unii cinești sau teoreticieni ca Pudovkin, Eisenstein, Bela Balázs, Umberto Barbaro ori scriitori ca Zavattini etc., care au formulat supoziții fertile, uneori contradictorii, cu privire la natura textului pe care ni-l propunem să-l examinăm. Chiar și într-un context atât de nobil, o întrebare de alt tip se ivește ca de la sine. De vreme ce o poetică a scenariului pare să existe, fie ea și risipită prin diferite studii, nu de puține ori riguros sistematizate, de ce mai e nevoie de una "nouă"? Departe de a promite o nouă poetică, trebuie observat totuși că, prin forța lucrurilor, preocupările mai vechi de descriere a tipului respectiv de discurs, în condițiile unei experiențe insuficient de consolidate istoric și cultural, au trebuit să imagineze un profil mai curând ipotetic al

scenariului. Fără a nega aportul, uneori excepțional, al studiilor de acest fel, de ale căror cuceriri ne vom folosi din plin, depășirea lor ni se pare a fi una din sarcinile importante ale teoriei literaturii și filmului. Confirmând sau infirmând ipotezele deja formulate cu privire la natura sa artistică, în etapa în care ne aflăm, scenariul există și el trebuie descris pe cât e cu putință așa cum este. În baza unor asemenea descrieri, el își va dezvălui, sperăm noi, trăsături proprii, forme și principii de coerență specifice etc., adică acele norme pe care propria istorie a scenariului le-a creat și validat, un potențial creator inerent sieși, față de care fiecare autor se va comporta asemenea oricărui creator față de tradiția artei sale. El va accepta presupusele norme sau le va pune în discuție, dar, oricum, se va raporta într-un fel sau altul la ele, pentru că acestea exprimă rezultatul evoluției reale a tipului de text în a cărei zonă de gravitație trudește. Pe scurt, lucrarea de față își propune, lucru deloc ușor, să se înscrie, în acel efort ce marchează trecerea de la o poetică prospectivă și prescriptivă (bazată pe un sistem de norme probabile, parțial verosimile, parțial arbitrare cu privire la un text mai curând virtual), caracteristică unei perioade de formare a scenariului, la o poetică descriptivă și analitică vizând un mănunchi de trăsături reale ale acestuia, stabile și în același timp nu mai puțin susceptibile de transformări. Propunem, așadar, o poetică prescriptivă numai în măsura în care se va dovedi, mai întâi descriptivă. Din cele spuse nu trebuie să se presupună că reușita va fi sigură și că lucrurile vor fi definitiv lămurite.

Câteva cuvinte despre metodologia și uneltele de lucru folosite. Structura generală a lucrării, rezultată din înșiruirea capitolelor și subcapitolelor, vădește unele influențe ale poeticii generative: un anumit enunț - tema scenariului - este supus unui sistem de transformări în baza unor norme internalizate (interiorizate) într-un anumit tip de comportament creator,

până când se așterne pe paginile albe sub forma discursului particular care este scenariul. O asemenea opțiune, ce ar putea fi bănuită de a se lăsa sedusă de o metodă teoretică relativ nouă, ne-a fost sugerată de fapt de cunoscuta ipoteză, în felul său și ea generativă, a lui Pudovkin, care înscrisa scenariul pe traseul **temă - subiect - adaptare cinematografică a subiectului**. Pentru a descrie sistemul de transformări amintit, fie din pricina limitelor metodei generative, fie din insuficienta cunoaștere de către noi a subtilităților metodei respective, am fost nevoiți să ne completăm în mod substanțial instrumentarul de lucru, recurgând la unelte mai vechi sau mai noi, sustrase din inventarul poeticilor tradiționale, al esteticii fenomenologice, al poeziei structurale, naratologiei etc.

Într-unfel, recurgerea la acest instrumentar “încropit” este și rezultatul convingerii că exclusivismul metodologic deformează de obicei obiectul supus cercetării, căruia îi substituie figura, de regulă, arogantă a metodei folosite. Ceea ce ne-a ghidat din acest punct de vedere a fost principiul prizei la text, la tipul de discurs a cărui natură artistică ne-am propus să o descifrăm. Că o asemenea descriere nu-și poate epuiza obiectul dintr-o singură lovitură sau că unele dintre ipotezele noastre se vor dovedi amendabile, o știm foarte bine și ar trebui să o știe din capul locului orice analist cu picioarele pe pământ.

Prin forța lucrurilor, cartea de față se situează într-unfel de paralelism cu volumul *De la cuvânt la imagine*, publicat prin bunăvoința Editurii “Meridiane”, în care schițăm o teorie a ecranizării literaturii. Spre o poetică a scenariului are în vedere în fond descrierea unui tip de discurs literar modelat special pentru a fi cât mai lesne ecranizat. În asemenea condiții, este firesc ca unele dintre ideile cuprinse în prima lucrare să fie regăsite într-un fel sau altul în cea de-a doua, să se recurgă la unele metode similare de analiză etc.

Ca și în același caz s-ar putea presupune însă că o teorie, fie ea și acceptabilă, ar putea stârni cel mult interesul istoricului sau teoreticianului, cum s-a și spus, nu și al practicianului. Acesta, artistul veritabil adică, mănânat numai de talent, de intuiția sa triumfătoare, s-ar putea dispensa de teorie și cu atât mai mult de poetică. Practicienii fiind considerați cu totul inapți să-și reprezinte imaginea teoretică a propriei lor arte, ne consolăm totuși cu părerea mai înțeleaptă a unui Pasolini care, întrebat în ce măsură scrierile lingvistice i-au influențat creația, dă un răspuns cu totul neașteptat pentru acei critici care văd în cercetarea teoretică un exercițiu scos cu totul de sub incidența practicii creatoare: “Lucru curios, ele nu doar au influențat-o, ele au inspirat-o. (...) De îndată ce mă apuc să citesc scrieri de lingvistică, mă cuprinde dorința să scriu poeme”. (58, p. 119) La noi, scriitori importanți - cum sunt Camil Petrescu sau George Căline seu, trebuie să mai amintim? - nu au susținut altceva. Iar în domeniul scenariului și al filmului, “practicieni” ca Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Zavattini, Pasolini, Tarkovski etc. sau, dacă privim mai pe aproape, Victor Iliu, nu s-au aplecat cu aceeași feroare asupra propriei lor arte? Lăsând la o parte alte considerații, trebuie descifrat în acest scepticism cam primitiv și o apreciere, să o numim doar naivă, a relației dintre teoria despre artă și practica creatoare, ce pare să fi fost înțeleasă cam în felul următor: a scris Bahtin un studiu sau mai multe despre romanul polifonic, ia să vedem acum cine se apucă să scrie romane polifonice! S-ar părea că în artă teoria nu e productivă într-un asemenea mod, că ea, cum afirmă scriitorul și cineastul italian, inspiră, pune pe gânduri, relevă și provoacă. Ea se revarsă, am putea adăuga, într-un anumit climat cultural-național, într-o stare a gândirii și sensibilității individuale sau colective, germinând de aici. Când ne exprimăm nădejdea că efortul nostru va avea și un ecou practic nu ne referim la altceva.

în încheiere, vreau să mulțumesc doamnei Viorica Matei, primul lector oficial al lucrării, care, în 1990 i-a dat “bun de tipar”, pe vremea când lucra la Editura “Meridiane”, precum și domnului Adrian Sârbu, directorul firmei “MediaPro”, unul dintre foștii mei studenți, foarte talentat și sârguincios, și, de asemenea, colaboratoarelor sale, distinsele doamne Lucia Prunaru și Lucia Crăciun. Fără amabila lor invitație de a-mi publica lucrarea de față la Editura “PRO”, truda mea de elaborare a cărții (întinsă aproape de-a lungul a două decenii), ar fi trebuit să aștepte, probabil, destul, până ar fi putut fi supusă judecății cititorului.

AUTORUL

Tema scenariului

I. *Tema criticului și tema autorului.* Degajată de unele înțelesuri echivoce achiziționate mai mult sau mai puțin licit de argoul publicistic cinematografic și literar, noțiunea de temă poate fi privită din două perspective diferite: tema ca factor esențial de coerență a unor opere artistice deja existente și tema tot ca element omogenizator fundamental, dar al unor opere posibile, virtuale. Ocupându-se de operele reale, critica tematică tinde să identifice figurile gândirii și sensibilității unor autori cuprinse în straturile profunde ale textelor, “acest univers lăuntric constituit de către un limbaj” (63, p.293), în obiectul de hârtie numit carte. Critica nu ignoră însă nici cealaltă perspectivă (ce nu e numită totuși ca atare) - tema creațiilor artistice care încă nu sunt. “Nu există creație literară (...) - spune Georges Poulet - fără determinarea prealabilă a mijloacelor prin care poate să se realizeze această creație. Cu alte cuvinte (...), înaintea actului creator însuși, se situează o reflecție asupra acestuia, asupra a ceea ce îl constituie, asupra a ceea ce este originea, scopul, esența sa” (63, p.62).

Aflate în puncte atât de îndepărtate de textul propriu-zis, cele două fețe ale temei nu pot avea, prin forța lucrurilor, înfățișări gemene. Din prima perspectivă, tema este un punct de sosire enigmatic aflat în zonele cele mai tănuite ale operei, țintă mai mult sau mai puțin accesibilă criticului obsedat de identificarea, cum spune Poulet, a cogito-ului celuilalt - autorul. Ea este rezultatul unei descifrări, mereu amenințat de aproximare și provizorat. Din cea de-a doua perspectivă, tema

este nucleul generativ și germinativ, punct de pornire ferm pentru virtualitatea fragilă a unui text, un cogito denudat dacă îl comparăm cu celălalt - care abia urmează să fie supus procesului de încifrare prin modelare artistică de către un autor care, deși deține în structura sa morală și sufletească potențialitatea unei opere, încă n-a transformat-o în obiect. Deosebirile dintre cele două fețe ale temei apar astfel și mai marcate pentru că ele, de fapt, au autori diferiți. În primul caz, criticul (un cititor ideal sau mai curând idealizat) care descifrează, în cel de-al doilea, autorul care încifrează.

Deosebirile amintite, oricât de evidente, nu trebuie exaltate, în ambele cazuri, tema (temele) are (au) un rol comun, nu unul oarecare, ci fundamental: ele exprimă principii de coerență particulară ale aceluiași text. Dacă tema detașată de critic nu dă seama măcar în parte de ordinea interioară a operei, ne aflăm în fața unei fantasmе construite speculativ. La fel, dacă nu devine, prin chiar procesul de încifrare amintit, matricea secretă a coeziunii discursului său - dacă nu face ca această coerență să existe pur și simplu - tema autorului își dovedește în aceeași măsură caracterul iluzoriu.

Prezența inexorabilă a temei, nu neapărat și conștient formulată, dar oricum internalizată ori interiorizată în spiritul creator, atrage atenția asupra caracterului premeditat al producției artistice. Într-un fel sau altul, în funcție de artele particulare în care urmează să se instaleze, de practici individuale de elaborare etc., textul este creat pe măsură ce este premeditat. Impresia de spontaneitate pe care acesta îl creează în cadrul experienței lecturii nu se confundă nici pe departe cu incerta și dramatica sa procedură generativă. Etapele pe care chiar sumarul studiului nostru le sugerează încearcă să descrie o logică generală a producerii scenariului, care însă din perspectivele concrete ale creației individuale se înfățișează mai curând ca trasee de fiecare dată incerte și tensionate ale

străbaterii labirintului. Premeditarea nu exclude din dotarea autorilor jocul liber al inspirației. Deși sunt scenariști care se așază în fața foilor albe fără să aibă nimic în minte, ori alții ce fac același lucru numai după ce dețin secretele esențiale ale viitorului text (a se vedea în acest sens *Les scenaristes au travail* de Christian Sale, 1981, Ed. 5 Continents-Hatier) se pare că spontaneitatea funcționează optim doar pe fundalul premeditării. Altminteri, oricât ar părea de ciudat, ea nu este productivă artistic: clișeele, schemele cele mai rudimentare și previzibile sunt adesea rezultatul stărilor năvalnice, necontrolate de nimic, ale “inspirației”. Inefabilul pare mai curând construit. Doi scriitori, atât de diferiți cum sunt Tolstoi (84, pp.184, 185, 195 etc.) și Gide (36, p.347), au în această privință opinii identice.

II. *Tema scenariului: “concept” sau “temă a intrigii”?* De-a lungul carierei sale, noțiunea de temă a scenariului pare să fi ezitat între două formule oarecum contradictorii: tema înțeleasă drept concept, idee ce urmează să fie relevată de viitorul discurs și care, înainte ca acesta să existe, îi prezidează procesul generativ, și tema ca schiță formulată pe scurt a acțiunii, având în principiu același rol.

Prima definiție îi aparține, cum prea bine se știe, lui Pudovkin. Dacă împărțim munca de realizare a unui scenariu în faze, arăta cunoscutul cineast și teoretician, prin trecere de la general la particular, obținem următoarea schemă: a. tema, b. subiectul (acțiunea) și c. elaborarea cinematografică a subiectului (66, p.88). Fără a omite că schema sa desemnează o situație ideală și că în practică intersecțiile fazelor sunt întotdeauna posibile, Pudovkin afirmă că tema este “un concept ca în oricare artă” și că “orice gând poate fi asumat ca temă” (66, p.89). În definiția pudovkiană nu este greu de identificat ecoul gândirii tematiste din anii ‘20, caracteristică poeticii formale ruse, care prin Boris Tomașevski definea același termen

ca “unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei”, aceasta fiind o “construcție unificată prin comunitatea ideii sau a temei” (89, p.247). Mai târziu, Umberto Barbaro își manifestă adeziunea față de poziția lui Pudovkin și afirmă că “tema este semnificația” (9, pp.90-91) scenariului, punând accentul pe caracterul derivat al acesteia.

Natura paradoxală a termenului respectiv în viziunea lui Pudovkin constă în faptul că el nu este un derivat semantic, o semnificație a unei opere existente, ci că opera este generată de temă (concept). Firește, se pune întrebarea dacă pur și simplu un concept, un gând oarecare poate juca un asemenea rol. Răspunsul ni-l dă Pudovkin însuși când formulează pentru exemplificare tema filmului *Intoleranță* de Griffith: “în toate epocile și la toate popoarele, din cele mai vechi timpuri și până azi, a domnit în relațiile dintre oameni intoleranța, iar intoleranța are drept consecință crima” (66, p.,90). Fără a califica din punct de vedere al logicii enunțul respectiv, este evident că el nu este pur și simplu un concept, ci o reflexie mai complexă, ce implică o anumită devenire a relațiilor dintre o situație-cauză și o situație-efect, proiectată asupra unui spațiu uman și istoric. Formulată astfel, “conceptul” nu pare inapt sub raportul capacității generative, mai ales că Pudovkin îi impune și câteva condiții de reușită, dacă am folosi limbajul poeziei ilocutionare, numite de el limite, de respectarea cărora depind în bună măsură valoarea și coerența subiectului. Una dintre aceste limite, socotită de teoreticianul rus drept provizorie (ținând de perioada de început a dezvoltării artei cinematografice), ce s-a dovedit destul de stabilă, este întinderea temei. Un preaplin al materiei supuse modelării caracterizează, după opinia lui Pudovkin, chiar subiectul filmului regizorului american. Tema filmului lui Griffith are o amploare enormă, implicând modelarea unei materii narative imposibil de cuprins în compoziția unui singur subiect, lucru ce ar fi putut fi sesizat din capul

locului dacă s-ar fi avut în vedere acel “în toate epocile și la toate popoarele”. Nelimitarea întinderii compoziției l-a constrâns pe Griffith să adopte un ton al relatării prea abstract (cu excepția ultimului episod), de unde o anumită discrepanță între profunzimea motivului semantic central și superficialitatea realizării lui artistice (66, p.90).

O altă regulă de reușită ar fi, după părerea lui Pudovkin, claritatea, precizia temei (66, p.89). Socotită “eternă”, claritatea temei ar fi determinată de tipul de receptare particulară a operei cinematografice, care fructifică subiectul generat de temă. Orice film este văzut de spectatori dintr-o dată, într-un ritm determinat, care dirijează întregul proces receptiv. Greșelile în conducerea acestui ceremonial își au sursa în lipsa de claritate a temei și provoacă ruperea continuității în procesul de asimilare artistică a filmului. Deși simplă și parcă de la sine înțeleasă, ideea de precizie (claritatea) a temei comportă unele îndoieli. Limpezimea subiectului, articularea lui coerentă este unul și același lucru cu claritatea temei (a semnificației)? Putem, cu alte cuvinte, să urmărim subiectul unui scenariu sau film, captivați de armonia desfășurării lui, în timp ce tema, resimțind-o prezentă, puternică și fascinantă, să se lase mai greu “prinsă”, să se dovedească mai dificil formulabilă? Răspunsul devine și mai dificil dacă se are în vedere valoarea di; cursurilor. Este un subiect de tip *James Bond* mai valoros decât “81/2 ” numai pe temeiul că primul are o temă (idee, concept etc.) în mod sigur mai clară decât al doilea?

O viziune cu totul diferită referitoare la tema scenariului este adusă în discuție de Ernest Lindgren. După părerea profesorului englez, tema ar căpăta forma unui condei, a unui “rezumat foarte concis al acțiunii centrale” a unui scenariu ce urmează a fi scris, pe care îl numește, folosindu-se de jargonul practicienilor de la Hollywood, “tema intrigii” (51, p.54). Dând curs sfaturilor lui James Agate, care consideră că nu cunoaște

“nici o mare dramă, oricât de grea, al cărei miez, înțeles, temă centrală să nu poată fi schițată pe jumătatea unei foi dintr-un carnet de note” (51, p.54), Lindgren formulează temele intrigii ce au stat la baza câtorva pelicule, dintre care cităm una, *Atalanta* de Jean Vigo: “Tânărul căpitan al unui șlep de pe Sena își aduce mireasa să trăiască împreună cu el pe vas. După trecerea primului elan de fericire conjugală, tinerei femei i se urăște cu viața închisă pe care o trăiește și părăsește vasul după o ceartă neînsemnată. Jignit, soțul ridică ancora și pleacă; pierduți unul pentru celălalt, tinerii suferă până când o întâlnire întâmplătoare le îngăduie să se împace și să-și reînceapă viața” (51, p. 55).

Tema intrigii, susține în continuare Lindgren, nu trebuie confundată cu “ideea sau intenția morală” degajată de un scenariu, deoarece “unitatea unui film de ficțiune rezultă nu din prezentarea ... unei idei sau a unui argument, ci *din acțiunea lui*”... (s.n. 51, p. 56). Fără să socotească nelegitim faptul că scenariul și filmul exprimă tâlcuri morale sau de alt tip, teoreticianul englez crede că tema în înțeles pudovkian nu are atinge cu chestiunea omogenității compoziționale a discursurilor, deoarece aceasta nu se “naște dintr-un concept atât de general” (Ibid.). Noțiunea de temă a intrigii este privită astfel de Ernest Lindgren ca un instrument de lucru pentru uzul scenariștilor și regizorilor, ce are darul de a da mai multă greutate unor exigențe practice dintre cele mai sănătoase: formularea compendiului acțiunii unui viitor scenariu cât mai repede cu putință, necesitatea ca încă din această fază acțiunea să fie axată asupra unui fir central, deplin justificat în dezvoltarea momentelor sale cauzale, limitarea întinderii acțiunii în acord cu standardele uzuale etc.

Fără a-i nega importanța, tema intrigii, așa cum este gândită de teoreticianul englez, nu este nici ea pusă la adăpost de unele îndoieli firești. Dacă este adevărat că în mod empiric compen-

diul acțiunii explică unitatea posibilă a acțiunii unui scenariu și film, ce anume explică însă propria sa unitate? Apoi, intenția morală, compatibilă cu viitoarea compoziție a unui discurs, este în raport cu aceasta doar un ornament etic ce poate fi substituit cu oricare alt ornament, de vreme ce nu participă în nici un fel la unitatea operei?

III. *Tema scenariului: relația dintre un proiect compozițional și o semnificație artistică.* Dacă s-ar admite în mod provizoriu coexistența a două definiții ale temei, prima în calitate de concept și cealaltă ca schiță a acțiunii rezumată la maximum, le-am vedea, poate, mai deslușit limitele. Lindgren are evident dreptate că unitatea compozițională a scenariului și a filmului nu pot depinde de un concept, iar dacă ne-am situa într-o perspectivă generativă este greu de crezut că un concept neformulat încă ar putea da naștere la altceva decât unui discurs științific. În același timp, însă, este greu de crezut că ceva înrudit cu conceptul, dar deosebit de el, să numim acest “ceva”, semnificație artistică, ar fi cu totul străin de compoziția scenariului și în genere, a unei opere narative. Edgar Allan Poe, referindu-se la chestiunea compoziției, a potrivirii episoadelor într-un întreg, avea în vedere nu un concept ci gândul autorului, sau mai exact gândirea acestuia, care și-a imaginat un “efect unic sau deosebit” ce trebuie obținut prin inventarea și combinarea episoadelor. Semnificația artistică, deținând în sine un tip de reflexivitate particulară, este totodată și un efect ce va produce unui virtual cititor “un sentiment de cea mai deplină satisfacție” (62, p. 354). Ducând parcă mai departe gândurile lui Poe, Tolstoi socotește că satisfacția cititorului este provocată de un sentiment de identificare nu numai cu gândirea scriitorului, ci și cu opera acestuia, al cărei autor are iluzia că devine: “...omul care percepe se contopește în asemenea măsură cu artistul, încât are impresia că el însuși a creat obiectul pe care l-a perceput și că acest obiect exprimă tocmai ceea ce

ar fi vrut să spună el de multă vreme” (s.n., 84, p. 64). Artă adevărată, afirmă Tolstoi, ar avea un caracter “molipsitor” (84, p. 65), ceea ce în cazul marilor opere s-ar putea numi un efect de cogenializare. Un asemenea transfer devine în viziunea lui Georges Poulet ideea dominantă în descrierea fenomenologiei critice (63, p. 294). Din perspectiva mai modestă a demersului nostru, se poate spune că semnificația artistică, fiind un tip special de reflexivitate, este în același timp și un *efect* care centrează conștiința receptivă asupra obiectului, în special a *compoziției* sale.

Compoziția se înfățișează însă din punct de vedere al momentului pe care îl discutăm sub modesta formă a temei intrigii, ea indicând o primă ordine a părților scenariului, un proiect, un plan. Desigur, formularea unor asemenea compendii în baza unor texte deja existente pare o operațiune la îndemâna oricui, dar dacă ne situăm pe poziția unui autor aflat doar în fața fantasmei unui text virtual, a necesității de a face din haos ordine, din bucăți de fapte, imagini, impresii etc., câteva fraze apte să prefigureze, fie și provizoriu, o compoziție deținând mecanisme semantice și ritmice, toate acestea înseamnă enorm.

Ideea planului nu este, cum ar crede criticii prea atașați de inefabilul artei, preocuparea spiritelor mediocre. Flaubert, de pildă, socotea ratată opera sa de tinerețe *Sfântul Anton*, pentru că nu fusese, înainte de a fi fost scrisă, structurată conform unui plan. “Vorbești de perle” - scria el unei prietene (și ea scriitoare) care, citind romanul respectiv, găsisese în el adevărate perle. “Perlele însă nu fac șiragul; firul îl face. [...] Dacă aş găsi vreun mod de a-mi corecta cartea, aş fi foarte bucuros, căci am băgat în ea mult timp și multă dragoste. Dar n-a fost coaptă. Pentru că lucrasem mult la elementele materiale ale cărții, la partea istorică vreau să zic, mi-am închipuit că scenariul e gata și m-am apucat de el. *Totul depinde de plan*. «Sfântul Anton» nu are plan; deducția ideilor sever urmărită

nu-și are paralelismul în înlănțuirea faptelor” (s.a.; 34, p. 100). Planul, înțeles ca o prefigurare compozițională a unei viitoare opere, este una dintre puținele idei care capătă în ochii lui Flaubert, în pofida urii sale declarate împotriva concluziilor definitive, funcția unui postulat, a unei obsesii teoretice prezente în mai toate pasajele corespondenței sale referitoare la artă. “Meditează-ți bine *planul dramei*; în asta stă tot, în concepție” (s.n.) - scria el unui prieten care, pare-se se apucase să scrie o piesă de teatru, înainte de a-i deține secretele compoziției. “*Dacă planul e bun, răspund de rest*” (s.n., 34, p. 150). Planul nu este un aranjament făcut din exterior ai desfășurării narațiunii, e concepția însăși: “Meditează, meditează, *înainte de a scrie*”, afirma cu un fel de disperare într-o altă epistolă. “*Totul depinde de concepție. Această axiomă a marelui Goethe este cel mai simplu și mai minunat rezumat și precept al tuturor operelor de artă posibile*” (s.n., 34, p. 128). În pofida schimbării modelor teoretice și a viziunii despre roman, Andre Gide, peste aproape o sută de ani, continuă, fără să știe probabil, meditațiile lui Flaubert asupra chestiunii: “*Ideea operei înseamnă compoziția ei. Pentru că imaginează prea în grabă, atâția artiști de azi fac opere caduce și cu o compoziție detestabilă. Pentru mine, ideea unei opere precede adesea cu câțiva ani imaginarea ei*” (s.n., 36, p. 31).

S-ar putea crede că obsesia planului este izvorâtă din spiritul “estetizant” al romancierilor francezi, dar iată că Tolstoi, care numai de asemenea înclinații nu poate fi suspectat, este și el de aceeași parte a baricadei: “Singurul lucru care, după câte mi se pare, a răscumpărat inactivitatea mea de o lună este faptul că *planul* «Romanului unui moșier rus» s-a conturat în mod clar. Înainte, intuind bogăția conținutului și frumusețea unei idei, scriam la noroc. Nu știam ce să aleg din grămada de idei și de imagini relative la respectivul obiect” (s.n., 85, p. 83). Planul romanului este formulat în maniera sugerată de Lindgren, ba

chiar într-o formă mai puțin “îngrijită”, pentru că se referea la o operă posibilă și nu la una existentă: *“Eroul se străduiește să-și realizeze idealul de fericire și dreptate trăind la țară. Negăsind acest ideal, e dezamăgit, și încearcă să-l caute în viața de familie. Ea - care-i este un adevărat prieten - îi sugerează ideea că fericirea nu constă în ideal, ci în munca neîntreruptă cu scopul de a realiza fericirea altora”* (s.a., 84, p. 166). Planul lui Tolstoi are darul de a ne atrage atenția asupra anumitor principii de coerență care-i asigură propria unitate compozițională. Acțiunea posibilului roman e formată din câteva faze a căror particularitate surprinzătoare constă în faptul că sunt omogenizate în baza unor relații de opoziție și similaritate semantică, și nu printr-o simplă continuitate cauzală, cum se crede în mod curent. Fiecare fază are drept pivot un predicat narativ care se raportează la celelalte prin anumite relații de opoziție și similaritate. Prima fază, centrată asupra unui predicat narativ, este negată de faza următoare, centrată și ea asupra propriului predicat narativ ș.a.m.d., ceea ce face ca alcătuirea compozițională a planului să se sprijine, pe de parte, pe o rețea de opoziții semantice, iar pe de altă parte, de similarități de același ordin: 1. - eroul se străduiește să-și realizeze idealul; 2. - dar negăsind posibilitatea aplicării lui într-un anumit spațiu (la țară); 3. - încearcă instituirea lui într-un alt spațiu (în familie); 4. - pentru ca soția să-i sugereze că fericirea nu constă în ideal; 5. - ci, în munca neîntreruptă cu scopul de a realiza fericirea altora. Logica acțiunii cuprinse în planul lui Tolstoi se sprijină pe opoziția semantică a fiecărei faze în raport cu faza precedentă (întreaga serie înlănțuindu-se \ în acest mod) și pe similaritatea dintre predicatele **1, 2, 5**, și, respectiv, dintre predicatele **2** și **4**. Unitatea proiectului compozițional, exprimată de dubla țesătură de opoziții și similarități repetate simetric, degajă un anumit potențial ritmic. Că nu ne aflăm în fața unei particularități a gândirii lui Tolstoi, ci - după

toate probabilitățile - în preajma unei trăsături cu caracter general a compoziției proiectelor discursurilor narative o dovedește și faptul că tema intrigii scenariului și filmului *Atalanta* se compune conform aceluiași model, deși între predicatele concrete din proiectul romanului lui Tolstoi și cele pe care se sprijină compoziția filmului lui Jean Vigo, sub raportul concreteței lor, nu există nici o legătură. Același fenomen îl vom observa dacă vom lua drept text-martor, motivul Ifigeniei, formulat de Aristotel (3, pp. 56-57), numit de părintele poeziei “idee generală”, și nu temă a intrigii. După părerea noastră, cele două rețele semantice încrucișate pot fi considerate drept criterii de reușită a proiectului compozițional. Performanța formulării planului viitorului discurs narativ este rezultatul efortului de obicei îndelungat și, pe deasupra, incert în privința rezultatului, de a descoperi din mulțimea de acțiuni posibile ale unor personaje posibile norma inerentă a coerenței lor, în care fazele nu își dezvăluie capacitatea generativă latentă, decât printr-o conexiune poetico-semantică, asigurată de jocul de opoziții și similarități descris. În eventualitatea că autorul are cunoștința de existența amintitei norme, nu înseamnă că este scutit de dificultățile propriei sale creații, el fiind doar prevenit în legătură cu necesitatea de a o redescoperi într-o formă nouă, adecvată materiei narative a virtualului discurs. Artistul prea încrezător în rodnicia propriei sale spontaneități va fi cu mult mai fericit, dar și mai vulnerabil, tocmai din cauza falsului sentiment de certitudine prin care spontaneitatea îl iluzionează. Asupra dificultăților de a găsi principiul de coerență al unei virtuale opere ne avertizează Tolstoi, care, e adevărat, “chib-/uia”, cum se exprima el, asupra compoziției romanului *Război și pace*: “Nu scriu nimic și de aceea tânjesc, deși muncesc din răspuțeri. Nu vă puteți închipui ce eforturi îmi cer aceste lucrări preliminare de arătură în adâncime a câmpului, pe care *sunt silit* să-l semăn. E nespus de greu să chibzuiești și să răschibzuiești

tot ce li se poate întâmpla viitoarelor personaje ale unei viitoare opere, extrem de vaste, și să plăsmuiești milioane de combinații posibile, pentru ca din ele să alegi 1/1 000 000” (84, p. 142).

Să fie oare, în pofida celor afirmate de Tolstoi, atât de dificil efortul combinatoriu? Nu sunt oare destule lucrări literare, scenarii și filme, în care predicatele proiectelor tematice par a se înlănțui perfect și care, în pofida deplinei lor coerențe, ne lasă cu totul indiferenți? Asemenea întrebări nu sunt deloc retorice, deoarece, cum am văzut, chiar Ernest Lindgren, dotat cu un spirit atât de cumpănit, crede că unitatea unui scenariu sau film depinde exclusiv de unitatea acțiunii formulate în tema intrigii și că “ideea sau intenția morală” e tolerată de compoziție, fără să aibă vreo legătură structurală cu ea. Până să f ajuns în cartea profesorului englez, o asemenea poziție a făcut o frumoasă carieră, nu numai în scrisul scenaristic, și, de ce n-am recunoaște?, cariera continuă. De aceea, trebuie spus că norma proiectului compozițional, judecată în sine, exprimă, și asta doar în parte, logica povestirii, ea putând asigura, cel mult, corectitudinea punctului de pornire al viitorului discurs, în timp ce potențialul său valoric este dependent de calitatea efectului despre care vorbea Poe, adică de semnificația sa estetică virtuală. După câțiva ani buni de la redactarea planului *Romanului unui moșier rus*, Tolstoi îi notează și semnificația: “Ideea principală a romanului trebuie să fie aceea a neputinței unui moșier cult din vremurile noastre de a trăi o viață dreaptă în mijlocul robiei” (84, p. 179). Pus în relație cu proiectul compozițional, “ideea principală” relevă un alt nivel al unității acestuia. De fapt, unitatea mecanismului compozițional, care, la prima vedere, pare înfăptuită nemijlocit prin îmbinarea corectă a predicatelor narrative, își relevă cu adevărat valoarea doar dacă este o coerență semnificantă, deoarece numai semnificația dă seama de calea pe care, în procesul generativ, proiectul compozițional o va apuca. Ivirea acestei așteptate, de

altfel, chestiuni a relației dintre proiectul compozițional și semnificație, dintre rost și rostire, pune noțiunea de temă a scenariului într-o lumină nouă. Tema ni se înfățișează ca o relație între un semnificant specializat (proiectul compozițional) și o semnificație și ea particulară, rezultată din acel proiect, dar și dintr-o anumită potențialitate generativă proprie. O asemenea definire a temei¹ nu vrea să dea satisfacție cercetării semiotice, căreia i se oferă încă un teritoriu de cucerit, ci reflexiei poetice. Tema nu asigură în mod automat valoarea viitorului discurs. Ea îi acordă însă șansa valorii, iar în cazuri fericite și un subtext semantic și compozițional pe care viitorul discurs scris și filmat îl va confirma.

IV. *Unele trăsături caracteristice temei scenariului de film.*
Pentru a detecta unele particularități ale temei scenariului, vom recurge la precedentul scris al unui film important. Este vorba despre scenariul *A trăi* de Shinobu Hashimoto, Hideo Ogufl și Akira Kurosawa (41, pp. 51-89), pe care, simplă ipoteză abstractă ivită din necesitățile analizei, îl vom considera încă nescris. Proiectul compozițional: Watanabe, un funcționar vârstnic de la primăria unui oraș japonez, pentru care birocrăția pare a fi un mod de a trăi deplin statornicit, află într-o nefericită zi că e bolnav incurabil. Apropierea iminentă a morții restituie personajului respectiv capacitatea de a gândi, făcându-l să descopere că și-a trăit viața fără rost. Spre stuporarea fiului său și a foștilor colegi, Watanabe se lasă atras pentru o vreme de farmecul vieții modeme pe care o ignorase cu totul. Dându-și seama însă după un timp că acest fel de a trăi nu se deosebește în esență de felul în care își dusesese zilele până atunci, bătrânul funcționar are revelația că numai o acțiune pusă în slujba celorlalți oameni poate să-i salveze existența de la o ratare totală. În consecință, personajul reușește să obțină aprobarea pentru amenajarea unui parc, absolut necesar oamenilor din orașul său - aprobare zădărnicită de el însuși pe

vremea când era doar o piesă în imensul angrenaj birocratic - dar moare. După înmormântare, la parastas, foștii săi colegi de serviciu își amintesc de eforturile dramatice făcute de Watanabe pentru amenajarea parcului, ceea ce face ca, în urma unei aparente și trecătoare înțelegeri a vieții celui dispărut, să trăiască o pasageră criză de conștiință, după care recad în automatismul existenței lor obișnuite. Cu o singură excepție: un funcționar mai tânăr pare, în final, să înțeleagă că viața și moartea celuilalt au un sens. Semnificația artistică: în cele mai disperate momente ale existenței, când este copleșit de sentimentul morții, omul se mai poate salva de uitare, mai poate înfrunta încă neantul, dacă reușește să facă ceva care să-l înfrățească cu ceilalți, dacă străpunge zidul ce-l desparte ca individ de umanitate.

Deși proiectul compozițional și semnificația artistică ar fi putut fi formulate mai ingenios (în asemenea cazuri este preferabilă totuși exactitatea), cele spuse mai înainte se confirmă, în sensul că tema scenariului deține unele trăsături generale ale temei oricărei opere narrative. Seria de predicate cuprinsă în proiectul compozițional se înlanțuie printr-un sistem de opoziții și similarități semantice, acest mod de legare a faptelor fiind ceea ce pune în evidență un prim nivel de coerență a ansamblului și, în aceeași măsură, rolul fiecărei părți în cadrul ansamblului.

O schemă care, firește, deși suferă de cusururile tuturor schemelor, are meritul de a ne dezvălui, pe de o parte, că predicatele amintite formează o serie compozițională numai dacă se bazează pe logica unei opoziții continue: 1.-personajul trăiește "birocratic"; 2.-află că va muri; 3.-încearcă să trăiască frivol; 4.-are intuiția unui mod de a trăi autentic; 5.-moare; 6.-foștii colegi ai personajului înțeleg sensul vieții și morții acestuia; 7.-sensul, abia câștigat, îi părăsește; 8.-un fost coleg pare a intui valoarea destinului personajului.

Pe de altă parte, însă, aceleași predicate manifestă o anumită similaritate semantică cu unitățile de același fel situate dincolo de vecinătatea lor imediată: a trăi birocratic (1) este, în viziunea autorului, oarecum similar cu (3) a trăi frivol; blocarea puterii de judecată critică a foștilor colegi (7) are un grad destul de ridicat de asemănare cu modul inițial de a gândi al personajului (1), dar și cu modul de a trăi ușuratic (3); în sfârșit, intuirea de către tânărul funcționar a sensului existenței personajului principal (8) este înrudită atât cu revelația anterioară trăită de acesta din urmă (4), cât și cu pasagera criză de conștiință a grupului am ploaiaților (6).

Și în cazul scenariului *A trăi*, fiecare predicat și toate la un loc au, în particularitatea lor, înțelesuri, cu totul deosebite față de cele întâlnite în planul lui Tolstoi, în temele intrigii formulate de Lindgren sau în ideea generală din *Poetica* lui Aristotel. Acestea sunt invenții, plăsmuiri originale ale naratorilor, sunt predicatele lor. Modalitatea de îmbinare a predicatelor însă - schema de opoziții și similarități - aparține după toate probabilitățile limbajului narațiunii. Cu toate acestea, potențialul valoric al proiectului compozițional nu decurge doar din îmbinarea corectă a predicatelor, ci dintr-o anumită semnificație, și ea simplă virtualitate, ce are în miezul său credința în resurecția condiției umane întotdeauna posibilă, dar și mereu amenințată. Această relație dintre plan și semnificație reprezintă, după părerea noastră, principala condiție de reușită a capacității generative a temei.

Chiar și în cazul unui scenariu important cum este *A trăi*, noutatea predicatelor și semnificația lor artistică nu înseamnă descoperiri absolute, ci reinterpretarea unor teme mai vechi. Cine a citit scenariul autorilor japonezi nu poate să nu observe că soarta lui Watanabe seamănă până la un punct cu soarta unui funcționar rus, Ivan Ilici, eroul celebrei nuvele a lui Tolstoi. În nuvelă, un înalt demnitar este surprins și el de moarte la capătul

unei existențe searbede, numai că acesta nu are timp și nici resurse să mai îndrepte ceva. El își trăiește golul existenței până la capăt, murind așa cum a trăit. Originalitatea temei scenariului *A trăi* pare să fie rezultatul unei viziuni exasperate de duritatea unei alte viziuni, cea tolstoiană, care nu acorda personajului său decât șansa experienței deznădăjduite a morții. Scenariul și filmul pornesc, din câte știm, deliberat de la reluarea motivului din nuvela lui Tolstoi, căruia îi găsesc însă un răspuns diferit. Originalitatea temei pare a se naște din coliziunea a ceva nou și ceva vechi. Elementul vechi garantează sau măcar face posibilă proiectarea spre un ceva mai mult decât un acum și aici al temei, spre zonele general-umanului; cel nou face general-umanul accesibil, proiectându-l într-un spațiu cultural și social concret, într-un aici și acum, cu totul nepotrivit judecăților mistificatoare. Din cele spuse, rezultă că specificitatea temei scenariului, deocamdată doar postulată, nu îngustează câmpul de inspirație a autorului. Tensiunea polemică din care se naște tema scenariului are în vedere în măsură egală tradiția artei cinematografice, a celorlalte arte narative, ca și în genere, moștenirea culturală și reflexivă asupra problematicii omului.

În același timp, tema scenariului manifestă anumite trăsături care fac din ea punctul de pornire al unui viitor scenariu și film. Ceea ce se înfățișează încă de la început spiritului creator este promisiunea unui anumit tip de discurs. Un prim indice al cinematograficității temei îl constituie adecvarea întinderii sale - despre care vorbea Pudovkin - unui tip de discurs apt să fie receptat în mod continuu². De continuitatea receptării de către viitorul spectator al filmului depinde înțelegerea organică a efectelor specifice presupuse într-un fel sau altul de temă. Asemeni efectelor provocate de operele muzicale, efectele promovate în compoziția scenariului și a filmului depind de capacitatea de a omogeniza memoria receptivă în așa fel încât

elementele succesive să nu poată fi asociate și resimțite decât în continuitatea “fizică” a discursului. Dar continuitatea viitorului discurs, în cadrul unor limite avute în vedere implicit de tema scenariului, este asigurată explicit de faptul că aceasta trebuie să presupună, cum susține Lindgren, desfășurarea unei singure linii centrale de acțiune, clar articulată (51, p. 58). Spre deosebire de formele epice ample care tolerează și cultivă existența mai multor centre de interes ale acțiunii, scenariul presupune focalizarea acesteia într-o direcție unică, formulă compozițională ce trebuie obținută încă din momentul formulării temei. În tema scenariului *A trăi*, predicatele narative privesc exclusiv destinul eroului central, fie că sunt povestite direct, înainte de moartea acestuia, fie că sunt relatate indirect, de alte personaje, după ce Watanabe a părăsit lumea celor vii.

Discontinuitatea amintită, provocată de ceea ce se petrece înainte și după, sugerează programarea unui efect la un alt nivel al compoziției, cu implicații dintre cele mai importante în articularea viitoare a scenariului. Unitatea elementară a planului este busculată de existența unei cezuri ce împarte compoziția în două: o primă parte în care naratorul, relatând evenimentele prin care trece personajul, povestește și lumea acestuia, urmată de o a doua, în care naratorul, relatând evenimentele prin care trece lumea personajului, povestește și personajul. Analizat separat, acest efect compozițional răspunde nevoii viitorului scenariu de a amplifica tensiunea acțiunii și de a spori curiozitatea viitorului cititor (spectator) față de personaj. Un individ, copleșit de sentimentul morții și de inutilitatea propriei sale existențe, reușește o performanță (amenajarea parcului) tocmai când ne așteptam mai puțin. O asemenea răsturnare de situație, deocamdată neexplicată, marcată de cezură, pune destinul personajului sub semnul uimirii, amplificând caracterul enigmatic, incitant, al mișcării narative sugerate. Acțiunea din viitorul scenariu și film, antrenată de

desfășurarea imprevizibilă a evenimentelor, invită puterea de observație a autorului să dezvăluie laturile cele mai neașteptate ale vieții personajului printr-o modelare ritmică și compozițională aptă să intereseze în cel mai înalt grad un public eterogen, care vine să vadă un film pentru a fi scos din regimul prea neted și previzibil al experiențelor din viața cotidiană. Valoric vorbind, scenariul și filmul pot să răspundă acestei necesități fie prin tendința vinovată de a reifica senzaționalul, ca în filmele “de acțiune pură”, fie prin dereificarea aceluiași senzațional, prin capacitatea de a surprinde caracterul uimitor al acțiunii umane. Scenariile și filmele reușite fac din străpungerea enigmaticului unul din scopurile lor majore: misterul unui cuvânt aparent absurd rostit de un muribund (*Cetățeanul Kane*), căutarea unei biciclete furate (*Hoși de biciclete*), dispariția fără urme a unei femei dintr-un grup aflat într-o excursie (*Aventura*), tensiunea etică născută din decizia superficială a unui tânăr ofițer de a consimți la spânzurarea unui dezertor (*Pădurea spânzuraților*) sunt tot atâtea provocări enigmatic-oraculare ce propulsează intuiția receptivă spre teritorii necunoscute încă ale lumii. Enigmaticul, uimitorul ființei umane, par a nu fi doar o marcă a temei scenariului de film, ci, poate, chiar obiectul său.

În pofida formei scrise a temei, autorul știe însă că, finalmente, semnificația temei se va naște în forma sa concretă dintr-o anumită modelare a lumii fizice vizibile și audibile. De aceea, narațiunea, rezumată în proiectul compozițional pentru a l se găsi cât mai devreme cu puțință o anumită ordine structurală, pare aptă încă de pe acum să se lase captată, deși nu exclusiv, în mod optim tocmai printr-o asemenea modelare. Tema, formulată ca relație dintre un proiect compozițional și o semnificație estetică, nu exclude, ci chiar presupune deținerea de către autor a unei rezerve de date concrete, de reflexii, sugestii și reprezentări care nu dispar pur și simplu o dată cu

eventuala redactare a temei. Din contră, tema poate fi formulată tocmai pentru că autorul deține în propriul său spirit asemenea date doliore de viață. În consecință, posibilitatea sublimării acțiunii conform propriei sale norme interne nu exclude astfel alegerea, fie și sub forma unor ipoteze, a spațiilor concrete în care ea se va desfășura, din care se va detașa o anumită atmosferă plastică, vizuală și auditivă. *“Următoarea problemă pe care a trebuit să o rezolv - spune Poe, referindu-se la etapele genezei poemului său «Corbul» - a fost modul în care să fac să se întâlnească îndrăgostitul cu Corbul, și prima dată a acestei probleme a fost locul”* (62, p. 44). Dacă meditația inițială asupra scrierii unui poem presupunea cu necesitate alegerea locurilor, o asemenea exigență este cu atât mai valabilă pentru elaborarea unui scenariu cinematografic, întorcându-ne la scenariul și filmul lui Kurosawa, nu ne putem imagina fixarea temei fără ca ea să fie însoțită de prevederea cu firești ezitări și incertitudini, a unor locuri cum sunt birourile invadate de dosare ale primăriei, culoarele cu mulțimea de ghișee ale aceleiași instituții, cabinetul medical auster unde personajul află vestea cutremurătoare a sfârșitului său apropiat, casa de om singur și tipicar, apoi barurile de noapte cu spectacolele sale anoste etc. Cerute parcă, dacă nu chiar impuse, de un anumit tip de compoziție narativă și de semnificația sa, aceste locuri ar putea fi înfățișate, desigur, și prin alte mijloace, nu însă fără riscul de a lipsi viitorul discurs de impresia artistică de nemijlocire obiectuală a lumii către care tema însăși tinde.

Așa cum am spus, toate elementele lumii fizice prescrise de temă nu sunt cuprinse explicit în ea. Cu toată această nespecificare directă, modelarea vizuală a povestirii este pretinsă chiar de un element fundamental al temei. Scopul eroului, trezit la viață tocmai când află că mai are câteva luni de trăit, este legat de nașterea unui obiect fizic: un parc. Un obiect atât de comun

devine centrul de interes vital al unei voințe înalt etice, întreaga putere a ființei eroului, fericirea sau nefericirea lui, amândouă ultime, depind exclusiv de o asemenea naștere incertă. Semnificația întregului, a compoziției, dincolo de ambiguitatea pe care o vom resimți la lectură, va trece, pretinde tema, prin corpul viu, fizic-vizual, al obiectului. Tema prepară astfel o anumită formă a semnificației artistice, o formă poetic-filmică, ce depinde, cum ar spune Siegfried Kracauer, de capacitatea virtualei opere de a răscumpăra sensul ascuns și pietrificat în lumea obiectelor fizice. La capătul acestui efort de restituire a lumii cu ajutorul discursului filmic se află marile reușite ale artei cinematografice: lupta lui Chariot cu miile de obiecte vrăjmașe; un cuirasat devenit semn al dislocării istoriei (*Crucișătorul Potemkin*); o săniuță care figurează insolit destrămarea unei existențe (*Cetățeanul Kane*); marea care decide fericirea sau nefericirea unei întregi colectivități umane (*Pământul se cutremură*); o fantasmă obiectuală, ceva între un decor de circ și o rampă de lansare cosmică, mijlocind relațiile dintre lumea ficțională din mintea unui artist și lumea propriu-zisă (*8 1/2*); o lanternă magică ce se interpune între privirea unui copil și viața cotidiană face să se nască o nouă viziune asupra spectacolului existenței (*Fanny și Alexander*) etc. Se pare că tema scenariului își dezvăluie una din mărcile cele mai importante ale specificității sale, rezervând un rol precumpănitor contemplării lumii fizice, vizibile și audibile, ce începe pe treapta de jos cu sugerarea acestora ca simplă ambianță decorativă, mergând în sus până la surprinderea obiectului ca mediator esențial al relațiilor personajului cu lumea.

Cele spuse conduc spre o concluzie ce pare a se formula de la sine. Tema, văzută ca relație între un proiect compozițional și o semnificație degajată de acesta, nu marchează începutul genezei unui scenariu și film. Ea reprezintă un prim și, probabil, fundamental moment al formării structurale și valorice a

viitorului discurs cinematografic, trecerea de la un stadiu preestetic, uneori lung și contradictoriu, imposibil de analizat în termeni sistematici, spre coerență, semnificație și stil. Ceea ce se întâmplă înainte de configurarea temei ține de pluralitatea infinită a manifestărilor spiritului uman, creator sau nu, cuprinse într-un teritoriu vast și misterios, în sine inanalizabil. Aici, cel mult se poate sonda, aproxima, presupune, mai curând, inventa. Tema, în schimb, este ieșire la lumină, obiectivare, moment fericit când talentul, intuitivitatea și facultatea constructivă a autorului își găsesc propria normă.

În același timp, în pofida faptului că reprezintă obiectivare și semnificație, tema are un grad de fragilitate imposibil de ignorat. Ea este virtualitatea unei opere, iar aceasta nu este simplă dilatare a temei. Trecerea la fazele următoare ale producerii textului pretinde noi eforturi de invenție și modelare, care, găsindu-și un punct de sprijin în tema ca atare, nu exclude apariția unor soluții cu totul noi, în fața cărora autorul, oarecum detașat de obiectul pe care îl creează, trebuie să manifeste răbdare și receptivitate. O dată elaborat, proiectul compozițional deține un potențial propriu, un mănunchi de probabilități din care autorul trebuie să știe să aleagă și să combine. La fel trebuie spus, că semnificația, celălalt termen al temei, nu epuizează nici pe departe sensurile posibile ale viitorului text. Ea reprezintă ceea ce autorului, în calitate de cititor sau spectator, i-ar plăcea să descopere în propria sa operă. Dar semnificația în artă este doar în parte determinată intențional. Autorul face textul, iar textul spune. Dacă semnificația este ascunsă în compoziție, în țesătura intimă a operei, receptorul, investindu-se pe sine ca autor în actul lecturii, va capta cu siguranță mesajul celui alt, al autorului real, dar nu e deloc sigur că-i va da aceeași interpretare. Opera cuprinde semnificația, dar printr-o asemenea cuprindere nu-i limitează interpretările posibile, ci le provoacă. "Înainte de a-mi explica altora cartea, scrie Gide, aștept ca alții să mi-o

explice; [...] pentru că știm ce vroiam să spunem în ea, dar nu știm dacă am spus doar atât [...]. Să așteptăm de peste tot revelația lucrurilor; și, din partea publicului, revelația operelor noastre“ (36, p. 692).

NOTE

1. În pofida definirii unilaterale a noțiunii de temă, Pudovkin intuise cu exactitate relația dintre ordinea compozițională și idee: *“Dacă ideea centrală este incertă și confuză - susține el - subiectul este cu siguranță condamnat...”* (66, p. 91). În același timp, și reciproca este valabilă: *“...cea mai mică eroare în privința clarității și evidenței subiectului generează un gol, un sens confuz”* (66, p. 89). De aceea, continuă Pudovkin, *“se înțelege că alegerea temei este legată de elaborarea subiectului”*, după cum, atunci *“când se acceptă o temă, în același timp trebuie să ne gândim și la crearea subiectului”* (66, p. 92).

2. Aceeași exigență, a întinderii limitate, este formulată de Poe în celebra analiză cu privire la geneza poemului său *Corbul*, fiind corelată tot cu principiul continuității lecturii: *“Prima mea preocupare a fost cea referitoare la dimensiunile poemului. Dacă o lucrare literară e prea lungă pentru a fi citită la o singură ședință de lectură, trebuie să renunțăm la efectul extrem de important ce decurge din unitatea de impresie din ‘totalitatea sau unitatea efectului.’ (s.n., 62, p. 37).*

Expansiunea temei

A. Descompunerea predicatelor proiectului compozițional și concretizarea semnificației artistice

I. *Tema și dispozitivul narativ.* Dacă ar fi să-l credem pe Roland Barthes, autorul clasic, de pildă Balzac când e pe cale să scrie nuvela *Sarrasin* “concepe mai întâi semnificația (sau generalitatea) și caută apoi, după norocul imaginației sale, semnificanți convenabili, exemplele probante; pentru că scriitorul clasic este asemănător unui artizan aplecat asupra mesei de montaj al sensului (*l’etabli du sens*) în căutarea celor mai potrivite expresii ale conceptului pe care l-a format anterior” (10, p.199). Redactarea narațiunii clasice s-ar înscrie astfel pe traseul linear (predominant retoric) care începe cu ideea, conceptul (tema în sens pudovkian) și se încheie cu subiectul și discursul.

Cineastul, încă înainte de a fi devenit regizor, scenarist sau altceva, pare să fi fost, după cum își amintește cu duioșie Chaplin, într-o situație asemănătoare. Avea nevoie doar de o idee și de facultatea de a inventa adecvat: “Acest spirit de improvizație era de-a dreptul minunat: însemna o provocare a propriului tău simț creator. Era atât de liber, atât de ușor: nici literatură, nici autori, *ci numai o idee în jurul căreia se improvizau gaguri*, apoi piesa se lega încetul cu încetul” (s.n., 24, p. 122). Sennett, luând în discuție același film “arhaic”, complică însă într-o oarecare măsură lucrurile: “Nu avem scenariu; plecăm de la o idee și urmărim desfășurarea firească a evenimentelor până în momentul când se ajunge la o

urmărire, care constituie esențialul comediei noastre” (s.n., 24, p. 112). Urmărirea finală de care vorbește Sennett pare a fi, în același timp, un clișeu al comediei epocii, dar și un element recurent compozițional. Cuvintele lui Sennett ne aduc aminte, că vrem, că nu vrem, de felul de a vedea geneza dispozitivului narativ al lui Edgar Allan Poe: “E cât se poate de evident că orice intrigă demnă de acest nume trebuie să fie elaborată până la *denouement* înainte de a lua condeiul în mână. Doar atunci când avem permanent în minte acest *denouement* putem da intrigii acea aparență indispensabilă de consecvență, sau de cauzalitate, făcând ca toate întâmplările, și mai ales tonul, în toate momentele desfășurării intrigii, să contribuie la dezvoltarea intenției noastre” (62, pp. 34-35). Deznodământul, deși așezat la sfârșitul dispozitivului narativ, este elementul generator al acestuia. Efectul semantic și tonal (semnificația artistică), nu o generalitate (un concept), împreună cu fracțiunile (părțile) proiectului compozițional par a se afla, așadar, pe masa de lucru a scriitorului clasic, dacă luăm în seamă nu o ipoteză teoretică prea la modă la un moment dat pentru a nu fi riscantă¹, ci mărturia directă chiar a unui asemenea autor.

Devenit și scenarist, cineastul, îl avem în vedere pe Chaplin ca pe un exemplu suficient de concludent, aderă spontan și fără echivoc la metoda de lucru a lui Poe, și nu ia ipoteza lui Barthes. “Primul film în noul meu studio a fost «A Dog’s Life» («Viață de câine»). *Scenariul* cuprinde un element de satiră, *comparând viața unui câine cu cea a unui vagabond. Acest laitmotiv alcătuia structura pe care am construit apoi diferite gaguri și efecte de burlesc clasic*” (s.n., 24, p. 164). Meditând astfel asupra genezei scenariului și filmului său, Chaplin îl confirmă, probabil fără să știe, dintr-o identitate necesară a metodei spiritului creator, pe scriitorul american, care, reflectând și el asupra unui poem virtual,

Corbul, avea în vedere un laitmotiv, pe care îl numește însă refren. “După ce am fixat deci lungimea, domeniul și tonul poemului, am început, ca de obicei, să caut prin inducție o notă de originalitate artistică ce ar putea să-mi servească drept cheie în construcția poemului - vreun pivot pe care să se rotească întreaga sa structură. Examinând atent toate efectele artistice obișnuite - sau, mai bine zis, sublinierile din punct de vedere teatral - nu am putut să nu observ că cel mai universal folosit este *refrenul*” (s.n., 61, p. 39).

Intuirea elementelor dispozitivului narativ însemna depășirea copilăriei fericite dar și inocente estetic. “Începeam, mărturisește Chaplin, referindu-se la aceeași experiență a scrierii scenariului «Viață de câine», să gândesc comedia într-un sens structural și să devin conștient de forma ei arhitecturală. Fiecare secvență o implica pe cea următoare și ansamblul alcătuia un întreg” (24, pp. 164-165). Scenaristul descoperă astfel necesitatea despre care vorbea Poe de a crea aparența desfășurării cauzale a acțiunilor, o anumită economicitate a povestirii căreia îi sacrifica, cine ar crede, chiar invenția comică și ea prevăzută în textul scris, atunci când se dovedește refractară întregului: “Dacă un gag dăuna logicii faptelor, oricât de plin de haz ar fi fost, nu-l foloseam” (24, p. 165). Însușirea unei viziuni arhitecturale asupra compoziției scenariului este semnul intuirii normelor poetice ale acestuia, moment ciudat, pe care Chaplin îl consemnează lucid, nu fără oarecare melancolie: “*Pe măsură ce priceperea mea în construirea conflictului creștea, libertatea comediei era limitată. Cum îmi scria într-o zi un admirator care prefera primele mele filme Keystone, celor mai recente: «Pe atunci, publicul era sclavul dumatăle; astăzi, dumneata ești sclavul publicului»*” (s.n., *ibid.*). Admiratorul bănuise cum stau lucrurile dar se mărturisise în termeni sentimentali. Chaplin intuise normele unui anumit model compozițional, căroră, din fericire, nu le-a devenit sclav.

II. *Deplierea predicatelor proiectului compozițional în predicate secvențiale (analitice).* Dacă trecerea de la temă la povestirea propriu-zisă, clasică sau nu, căreia îi putem asimila ca simplă ipoteză și noul tip de text care este scenariul, nu se înscrie pe traseul excesiv de simplificat ce are la un capăt conceptul, iar la celălalt semnificații convenabili, o altă idee a lui Roland Barthes pare a fi cu mult mai potrivită pentru a descrie, dincolo de accidentalitatea irepetabilă a formelor individuale ale experiențelor creatoare, desfășurarea procesului ce leagă tema de viitorul discurs. Ideea amintită vizează ceea ce Barthes numește a fi relația dintre deplierea și plierea acțiunii din operele narrative. “Ce este, se întreabă teoreticianul francez, o suită de acțiuni ? Deplierea unui nume. *A intra ?* II depliez apoi în: *a se anunța și a pătrunde. A pleca ?* II depliez apoi în: *a voi, a se opri, a o lua din loc. A da? A stârni, a preda, a accepta*” (s.n., 10, p. 88). Deplierea (ca și plierea: facerea, prin subsumarea din mai multe verbe a unui singur), precizează Barthes, poate fi întreprinsă prin două sisteme logice posibile. Primul descompune titlul (nume sau verb) conform momentelor sale constitutive, și în acest caz articularea poate fi marcată de continuitate (a începe, a duce mai departe) sau de opoziție (a începe, a se opri, a porni din nou). Cea de-a doua cale presupune atașarea de cuvântul -pivotal a unor acțiuni vecine (a spune adio, a destăinui, a îmbrățișa). Primul sistem este analitic, cel de-al doilea, catalitic (10, p. 88-89).

Folosind sugestiile lui Barthes s-ar putea spune că tema este plierea unor date (în special a unor acțiuni, figuri, imagini, biografii, simboluri, sentimente, sensuri etc.), aparținând conștientului și inconștientului autorului, conform unor norme structurale specifice. Că aceste date își au originea în experiența interioară și exterioară, individuală, socială, culturală și istorică a autorului este un lucru de la sine înțeles. Deplierea

temei în acord cu anumite norme structurale conduce spre realizarea discursului, în cazul nostru a scenariului. S-ar putea susține cu suficient temei că actul producerii scenariului presupune în primul rând, deși nu exclusiv, deplicarea acțiunilor desemnate de proiectul compozițional (primul termen al temei) și dezvoltarea lor într-o ordine pretinsă de semnificația artistică (celălalt termen al temei). Luând ca punct de plecare tema scenariului *A trăi* și drept punct de sosire schema compozițională a aceluiași scenariu, deplicarea² ne oferă următorul tablou:

1. *Pentru Watanabe, șeful serviciului de relații cu publicul al primăriei unui oraș japonez, birocrăția este un mod de a trăi deplin statornicit:* l.a. Watanabe este grav bolnav, dar nu știe acest lucru. l.b. Același personaj, aflat în biroul său de la primărie, ștampilează automat niște acte. l.e. Sakai, secretarul aceluiași centru, ascultă plângerea unor femei, care cer transformarea unui maidan într-un parc. l.d. Watanabe trimite femeile la serviciul de lucrări publice. l.e. O tânără steno-dactilografă, Toyo, face glume pe seama lui Watanabe. l.f. Watanabe ascultă glumele tinerei, fără să reacționeze, l.g. Petiționarele, purtate de la un serviciu la altul, ajung la primarul adjunct, care le trimite din nou la Watanabe. l.h. Watanabe lipsește de la birou.

2. *Watanabe află că e bolnav incurabil și își dă seama că și-a trăit viața fără rost:* 2.a. În sala de așteptare a unui cabinet medical, un pacient oarecare îl informează pe Watanabe asupra simptomelor cancerului la stomac, prevenindu-l totodată că medicii nu le spun bolnavilor adevărul.

2.b. în cabinet, cei doi medici care îl consultaseră pe Watanabe se comportă față de acesta în maniera prevăzută. 2.c. După plecarea funcționarului, unul din medici confirmă că Watanabe mai are de trăit cel mult șase luni. 2.d. Watanabe merge pe o stradă, copleșit de vestea năprasnică. 2.e. în fața

casei, Mitsuo și Kazue, fiul și nora lui Watanabe, sunt surprinși că locuința familiei lor nu e luminată. 2.f. Urcând scările, cei doi tineri, nemulțumiți de confortul casei japoneze de tip tradițional, discută într-o manieră pragmatică, chiar cinică, despre necesitatea cumpărării unui apartament cu banii economisiți de Watanabe. 2.g. Aprinzând lumina, Mitsuo și Kazue îl descoperă pe Watanabe în camera lor. Acesta ascultase fără să vrea discuția dintre fiul și nora sa și, blocat psihic, nu le poate spune nimic despre nenorocirea care l-a lovit. 2.h. Ajuns în camera sa, Watanabe deschide micul altar al familiei. 2.i. în dormitorul lor, tinerii se culcă, îmbrățișându-se. 2.j. Watanabe, privind fotografia soției sale, își amintește de înmormântarea acesteia. 2.k. în acea împrejurare, Kiichi, fratele eroului, îi recomandase să se recăsătorească, soluție respinsă de Watanabe, din grijă pentru micul, pe atunci, Mitsuo. 2.l. Văzând o rachetă de baseball, Watanabe își amintește de o fază dintr-un meci, realizată de Mitsuo pe vremea când era licean. 2.m. O altă amintire: Watanabe se desparte de Mitsuo, într-o gară, când fiul său, împreună cu alți ostași, pleacă pe front. 2.n. Watanabe, în camera sa, nu-și mai potrivește ceasul deșteptător pentru a merge a doua zi la serviciu. 2.o. Watanabe își trage pledul pe cap și plânge disperat. 2.p. O scrisoare oficială, pusă într-o ramă, îl evidențiază pe Watanabe pentru slujba sa fructuoasă din cadrul primăriei, timp de 25 de ani.

3. *Watanabe se lasă atras de farmecul vieții moderne:* 3.a. Sakai, îngrijorat că șeful său nu a mai dat pe la birou de cinci zile, se duce la locuința lui și află de la femeia de serviciu că șeful său a plecat de acasă în tot acest răstimp la ora obișnuită. 3.b. Informați asupra situației, Mitsuo și Kazue sunt îngrijorați. 3.c. Ono, adjunctul lui Watanabe, este însă mulțumit de neglijența șefului său, gândindu-se că-i va putea lua locul. 3.d. Pe Toyo, tână stenodactilografă, aceeași

absență o încurcă deoarece nu poate da o formă oficială demisiei sale, Watanabe dispărând cu ștampilă cu tot. 3.e. Acasă la unchiul Kiichi, Mitsuo își manifestă nemulțumirea în legătură cu faptul că tatăl său a scos de la bancă cincizeci de mii de yen, ceea ce ar putea să însemne că Watanabe și-a luat o amantă. 3.f. într-o cârciumă de cartier, unde s-a dus să bea, Watanabe cunoaște un scriitor de romane polițiste, căruia îi destăinuie că e grav bolnav. 3.g. Sfătuit de noua cunoștință să nu mai bea, Watanabe recunoaște că face acest lucru pentru a-și grăbi moartea, pentru a scăpa de povara unei vieți trăite inutil. 3.h. Scriitorul se oferă să joace rolul unui “Mefisto bun”, să-l inițieze pe nefericitul funcționar în tainele unei vieți lipsite de prejudecăți, pentru a da astfel o replică demnă morții. 3.i. Scriitorul și Watanabe beau bere într-un local zgomotos. 3.j. Trecând pe o stradă aglomerată, feeric luminată, Watanabe, însoțit de scriitor, rămâne fără vechea lui pălărie, pe care o fată i-o ia pur și simplu de pe cap. 3.k. Dotat cu o pălărie nouă, Watanabe, împreună cu noul său amic, intră într-un bar. 3.l. într-un alt local, Watanabe cere orchestrei și dizeuzei să cânte *Viața e atât de scurtă*. 3.m. Watanabe, băut, cântă el însuși șlagărul. 3.n. Watanabe, alături de scriitor, asistă într-un local cu program de varieteu, la un număr de strip-tease. 3.o. Pe o stradă, Watanabe exersează același număr, încurcând circulația. 3.p. într-un alt local de noapte funcționarul nostru dansează cu o fată. 3.r. într-un taxi, sub privirea lui Watanabe, o fată își dezlipește genele false, iar a doua își numără profesional banii. 3.s. Watanabe oprește taxiul și vomită.

4. *Watanabe are revelația că numai acțiunea pusă în slujba celorlalți oameni îi poate salva viața de la o ratare totală:* 4.a. Pe o stradă, Toyo, întâlnindu-l pe Watanabe, îl roagă să-i ștampileze cererea de demisie. 4.b. Acasă, Mitsuo și Kazue (fiul și nora) se acuză reciproc de a-l fi indispus pe

Watanabe, imaginându-și că acesta ar fi motivul purtării lui neobișnuite. 4.c. Toyo și Watanabe, în camera acestuia, discută despre inutilitatea muncii la primărie. 4.d. Mitsuo, în același dialog cu soția sa, dă să înțeleagă că turnura neobișnuită a vieții tatălui său nu poate fi motivată de dragostea, de altminteri cu totul improbabilă, pentru o fată atât de tânără cum e Toyo. 4.e. Watanabe aprobă demisia tinerei funcționare, aplicându-i și ștampila, deși e scrisă pe un formular neregulamentar. 4.f. Kazue și Mitsuo îl văd pe Watanabe și Toyo părăsind casa. Faptul că tânăra îi aranjează cravata fostului ei șef pare să-l convingă pe Mitsuo că tatăl său s-a antrenat totuși într-o aventură nefirească pentru vârsta lui. 4.g. Watanabe îi dăruiește lui Toyo o pereche de ciorapi eleganți. 4.h. într-o cofetărie, Toyo face inventarul poreclelor atribuite foștilor ei colegi de birou, inclusiv lui Watanabe. 4.i. Toyo îi satisface dorința lui Watanabe de a petrece o zi împreună și merge cu el într-un salon de jocuri mecanice, la patinoar, într-un parc de distracții și la un film de desene animate unde funcționarul adoarme. 4.j. într-un restaurant, în timpul cinei, Watanabe îi mărturisește fetei că este ratat ca tată. 4.k. Fata îl convinge că își iubește fiul. 4.l. Pe o stradă, Watanabe se întoarce obosit acasă. 4.m. Watanabe vrea să-i spună lui Mitsuo că e grav bolnav, dar acesta, crezând că tatăl vrea să-i vorbească despre dragostea sa față de Toyo, refuză discuția, nu înainte de a-și cere drepturile de moștenitor. 4.n. Subalternii lui Watanabe consideră că absența acestuia de la serviciu timp de două săptămâni este un gest pur și simplu stupid. 4.o. Watanabe îi face lui Toyo o vizită la noul loc de muncă, o fabrică de jucării. 4.p. într-o cafenea, unde un grup de tineri sărbătoresc ziua de naștere a unuia dintre ei, Toyo îi mărturisește lui Watanabe că insistența acestuia de a o vedea o plictisește. 4.r. Watanabe îi mărturisește, la rândul său, fetei, că, fiind grav bolnav, va muri curând, că se simte absolut

singur pe lume și că dorește ca măcar o singură zi să trăiască experiența deplinătății ei existențiale. 4.s. Toyo confirmă că trăiește această experiență doar de când lucrează la fabrica de jucării și îl îndeamnă și pe Watanabe să facă ceva util pentru alții. 4.ș. Watanabe se socotește prea bătrân pentru a lua lucrurile de la capăt. 4.t. Subalternii lui Watanabe, care erau convinși că fostul lor șef și-a dat demisia, au surpriza de a-l vedea pe acesta sosind la serviciu. 4.ț. Watanabe începe să facă demersurile necesare amenajării parcului și reușește.

5. *Watanabe a murit*: 5.a. Membrii familiei, foștii colegi și câțiva dintre superiorii lui Watanabe, printre care și primarul adjunct al orașului, stau îngenuncheați în fața altarului de familie pe care e așezată fotografia defunctului.

6. *Foștii colegi ai lui Watanabe au o pasageră criză de conștiință*. 6.a. Un grup de reporteri sosește la casa lui Watanabe pentru a-i lua un interviu primarului adjunct. 6.b. Reporterii îl acuză pe primarul adjunct, repetând punctul de vedere al locuitorilor beneficiari ai parcului, că demnitarul respectiv ar fi ținut cu ocazia inaugurării un discurs cu caracter electoral, în care Watanabe nici măcar nu a fost pomenit și că acesta, dezamăgit, s-ar fi sinucis. 6.c. Revenit în camera unde are loc parastasul, prilej pentru participanți de a bea vârtos sake, primarul ține un lung discurs despre caracterul colectiv al activităților primăriei, ceea ce face, în principiu, imposibil ca un singur om, fie el și de talia lui Watanabe, să ducă la bun sfârșit o acțiune atât de amplă, cum este amenajarea unui parc. 6.d. Sosesc câteva femei din cartierul în care s-a amenajat parcul, care prezintă condoleanțe familiei și-l plâng pe cel dispărut. 6.e. Primarul adjunct pleacă. 6.f. Cei rămași admit că amenajarea parcului i se datorează în principal lui Watanabe, dar, fiind în continuare nedumeriți de schimbarea intervenită în comportamentul fostului lor coleg, reiau ipoteza dragostei lui

Watanabe pentru o femeie, probă în acest sens fiind cumpărarea unei pălării noi. 6.g. Watanabe (care din acest moment apare doar în amintirile celorlalți), însoțit de o femeie din cartier, constată pe teren că amenajarea parcului abia începută a fost întreruptă. 6.h. La parastas, continuând să bea, funcționarii sunt uluiți că Watanabe, lucru greu de imaginat și de admis, și-a depășit atribuțiile de serviciu. 6.i. Watanabe, încăpățânat și umil, reușește să obțină aprobarea redeschiderii șantierului de la șeful serviciului administrației parcurilor. 6.j. Văzându-l pe Watanabe, un alt șef de serviciu fuge, dar Watanabe reușește să-l ajungă din urmă. 6.k. Un alt șef de serviciu e nevoit să cedeze în fața insistențelor umile ale lui Watanabe. 6.l. Participanții la parastas s-au îmbătat. Kimura, unul dintre ei, singurul rămas lucid, văzând cum este terfelită memoria lui Watanabe, ajunge la concluzia că “lumea e un loc întunecat”. 6.m. Văzut de Kimura, Watanabe, epuizat, stă rezemat de peretele unui coridor al primăriei, apoi, în fruntea grupului de femei din cartier, urcă niște scări. 6.n. Watanabe dă buzna în biroul primarului adjunct și cere cu aceeași insistență umilă redeschiderea lucrărilor. 6.o. Watanabe supraveghează mersul lucrărilor pe șantier. 6.p. Membrii unei bande angajate de un trust de construcție interesat de terenul destinat parcului îi cer lui Watanabe să abandoneze. 6.r. La parastas, deși beat, unul dintre foștii colegi ajunge la concluzia că Watanabe trebuie să fi știut că e bolnav. 6.s. Watanabe așteaptă de două săptămâni redeschiderea finanțării parcului, ceea ce este jignitor, dar, îi mărturisește sus-amintitului coleg că nu mai are timp să se înfurie. 6.ș. La parastas, funcționarii intuiesc, în sfârșit, diferența dintre ei, simple ființe automatizate, și Watanabe. 6.t. Funcționarii plâng, doar Kimura privește cu atenție fotografia lui Watanabe. 6.ț. Apare un polițist care a găsit pălăria defunctului în parc. 6.u. în parc, în timp ce ninge,.

Watanabe cântă, dându-se într-un leagăn. 6.v. Mitsuo găsește cecul și actele de indemnizație ale căror sume sunt trecute pe numele său. 6.w. înflăcărați de destinul eroic al lui Watanabe, funcționarii se decid să se schimbe, să lucreze cu abnegație pentru binele public, pentru a nu lăsa ca “moartea să rămână fără sens”.

7. *Foștii colegi ai lui Watanabe recad în automatismul vieții lor obișnuite:* 7.a. Ono, noul șef al centrului de relații cu publicul, primește o petiție și procedează la fel ca Watanabe pe vremuri. 7.b. Kimura este exasperat de faptul că lucrurile au intrat pe făgașul “normal”.

8. *Un fost coleg mai tânăr al lui Watanabe pare să înțeleagă că destinul acestuia a avut un sens:* 8.a. De pe un pod, Kimura privește parcul în care copiii cartierului se joacă.

Deplierea acțiunilor cuprinse în proiectul compozițional al temei (ce a condus la obținerea unor serii de secvențe rezumate numite de scenariștii italieni *la scaletta*) confirmă ipotezele atât de fericit formulate de Roland Barthes. Fiecare predicat deține o rezervă semantică și evenimentțială ce poate fi desfăcută în alte predicate; fiecare acțiune prevăzută în proiectul compozițional generează alte acțiuni, până se atinge un anumit prag de concretizare. Pragul maxim, la care acțiunile capătă o deplină saturare este cel al discursului, în cazul nostru al textului scenariului. De la un tip de discurs la altul (roman, scenariu, piesă de teatru) pragul amintit capătă forme optime în funcție de tradiția genului, de anumite norme artistice proprii, de destinația textului, de tipul de lectură căruia îi va fi supus etc., indicele comun fiind concretizarea suficientă sieși a unui anumit univers artistic imaginar. Textul obținut, ce presupune un grad să-l numim intermediar de concretizare, este destul de schematic pentru a fi lesne analizabil și în același timp, suficient de transparent pentru a lăsa să se simtă dincolo de el discursul. O asemenea formă

îngădiAie, e de presupus, descrierea adecvată a unor momente caracteristice procesului de trecere de la temă la scenariu.

Prifna observație care se impune este că acest nivel face loc fof mei de depliere numite de Roland Barthes drept analitică. Oe pildă, acțiunile obținute prin deplierea predicatului “află Că e bolnav” nu se strâng în jurul acestuia, ci derivă din el. Predicatul temei nu este un pivot, ci punct de start al unui mers în etape. Acțiunile derivate consumă diferite porții din zestrei semantică și evenimentială a predicatului amintit în faze succesive relativ independente, orânduite în serii și nu prin dispunere circulară în jurul “pivotului”. O asemenea logică a demersului narativ pare să fie decisă de necesitatea ca seri a de acțiuni obținută prin deplierea unui anumit predicat al temei să se racordeze cu seria derivată din predicatul următor. Cu alte cuvinte, pachetele de predicate secvențiale obținute prin deplierea analitică se înlanțuie între ele, dacă le considerăm în desfășurarea lor lineară, ca și predicatele cuprinde în proiectul compozițional din care derivă. Plecând de la schema subiectului lui Kurosawa, pachetul de predicate secvențiale realizat prin deplierea predicatului tematic “află că e bfc>lnav” trebuia în mod necesar să se întâlnească opozițional 'cu pachetul de secvențe derivat din predicatul “își dă seama că și-a trăit viața fără rost”. între pachetele de secvențe sunt gfranițe ferme, dar transgresabile, ceea ce asigură desfășurare^ lineară a viitorului discurs narativ. Dacă deplierea nu ar ține concomitent seama de valoarea predicatului din proiect pe carte trebuie să-l descompună și totodată de necesitatea întâlnirii obligatorii cu sensul pachetului de secvențe obținut prin dfeplierea predicatului următor, povestirea ar lua un aer diformi prin desfășurări potențial infinite, orientate în toate direcțiile posibile. Predicatele din proiect, o dată formulate, se oferă ^așadar deplierii, dar nu au nici un cuvânt de spus privinti amploarea acesteia, nici în legătură cu articularea

predicatelor catalitice în interiorul pachetelor și nici față de necesitatea întâlnirii obligatorii a sensurilor opoziționale, pe care predicatele pachetelor le dețin, în anumite puncte fixe ale viitorului discurs. Toate aceste mecanisme par ghidate de celălalt termen al temei, semnificația artistică potențială. Semnificația, pe măsură ce construiește pas cu pas discursul, o dată cu deplierea, organizează și materia narativă în tiparele compoziției.

III. *Dimensiunea lineară a dispozitivului narativ: deplierea prin opoziție și continuitate.* O importanță aparte pentru procesul de expansiune a temei o au cele două cazuri particulare consemnate de Roland Barthes ale depliei analitice: deplierea prin continuitate și, respectiv, deplierea prin opoziție. Așa cum am văzut, în cadrul proiectului compozițional, predicatele se înlănțuie exclusiv prin opoziții organizate simetric, care generează efecte de similaritate doar între predicatele necontigue. Nici unul dintre predicatele contigue nu admite inserarea prin continuitate (similaritate). Norma amintită, ce-și găsește punctul de sprijin în necesitatea organizării ritmice și compoziționale a viitoarei povestiri ca întreg, atunci când se pune în slujba alcătuirii interne a pachetelor de secvențe ce compun întregul, se relativizează, îngăduind înlănțuirea acțiunilor și prin continuitate. La acest nivel, cele două norme coexistă în proporții și forme imposibil de prevăzut. De pildă, grupul de secvențe 3.f.- 3.h. ce are la bază predicate înlănțuite prin opoziție (*personajul bea/ este sfătuit să nu mai bea/i se propune o beție enormă*) este urmat de un alt grup. 3.i - 3.p. ale cărui predicate se înlănțuie prin continuitate: Watanabe, însoțit de scriitor, întreprinde o serie de acțiuni (bea într-o berărie, străbate o stradă aglomerată, intră într-un bar, apoi într-un alt local, unde ascultă o cântăreață etc.), desprinse dintr-un fundal semantic și evenimentțial comun (Watanabe petrece pentru a-și înfrunta relaxat

moartea), în care opozițiile tinzând spre exterior apar ca diversitate de medii, de tipologie umană, spații și durate, ce se substituie opozițiilor predicative. Această situație, în care sensul pare a bate pasul pe loc, e întreruptă de buscularea semantică introdusă în mecanismul narativ de cuplul opozițional 3.r. - 3.s. (una din fete se demachiază dizgrațios, alta numără banii cu gesturi profesionale), ceea ce face ca ființa personajului să se revolte fizic față de experiența acumulată. Din exemplul dat, care ar putea fi completat cu mostre suplimentare din schema acțiunilor scenariului *A trăi*, ori din scalettele altor scenarii reușite, rezultă că folosirea celor două registre ale depliei analitice - opoziția și continuitatea - devine, în cadrul părților care alcătuiesc întregul, un mijloc de modelare mai suplu, ritmic și semantic. Utilizarea când a unui registru, când a celuilalt, nuanțează treptele intermediare ale desenului narativ. Ordinea prea severă a predicatelor temei este relativizată, fiind supusă unei modelări care fie că accelerează, fie că întârzie mișcarea narativă. Proiectul compozițional, dominat de austeritatea înlănțuirilor opoziționale, este subminat dinăuntru prin provocarea unei asimetrii supravegheate estetic, ce tinde să sugereze o primă și necesară restituire a pulsației "vieții".

Pulsația vieții este produsă însă tot de mecanismele narațiunii. Încetinirea ritmului acțiunii nu are cum să nu aducă aminte de vestita teză a lui Șklovski din *Arta ca procedeu* (76, p. 388-397) cu privire la retardare, care, complicând dificultatea și durata percepției faptelor personajelor, imprimă acestora un caracter neobișnuit, uimitor. Seria de predicate 3.i.-3.p. creează impresia unei căderi încetinite a personajului în vidul unei existențe la fel de precare ca și cea precedentă, pentru ca apoi, schimbarea registrului ritmic din seria următoare să producă senzația brutală a reintrării lui în atmosfera obișnuită. Retardarea presupune, după părerea noastră, pentru

ca ea însăși să fie percepută, existența unui termen corelativ, pe care în criză de timp îl numim vectorializare. Celor două laturi ale procedului le corespunde, în planul compoziției narative lineare, încetinirea proceselor ritmice sau, din contră, accelerarea lor, retardarea și vectorialitatea deautomatizându-se reciproc.³ într-un context narativ de o oarecare întindere, compus numai prin opoziții vectorializante, introducerea retardării obținute prin înlănțuirea secvențelor cu ajutorul continuității insolitează lumea povestită. Din contră, într-un context de o oarecare întindere creat prin continuități, care tinde să situeze perceperea lumii epice într-un climat prea lent și unitar, vectorializarea joacă rolul de instrument de insolitare, de complicare a registrului perceptiv. Se poate spune că folosirea excesivă sau exclusivă a depliei predicatelor temei prin punerea în opoziție a predicatelor secvențelor riscă să dea compoziției de ansamblu a viitorului scenariu un dinamism îndoielnic, un ritm intens și superficial, micșorând posibilitatea de observare a vieții personajelor (cum se întâmplă adesea în filmele “de acțiune”). Și, invers: utilizarea, de asemenea, abuzivă a depliei prin continuitate va conferi ansamblului compozițional un caracter ilustrativ, o lentoare nemotivată, un abuz supărător de detalii și o lipsă stânjenitoare de ierarhizare și proporționalizare a părților. Schimbarea eficace a registrelor depliei analitice depinde de talentul autorului, de stilul și genul scenariului, de modele teoretice de moment etc. în ordine artistică propriu-zisă, vectorializarea și retardarea par legate de tendințele intrinseci ale începutului și sfârșitului viitorului subiect, părțile-cheie ale întregului. Începutul este încărcat de energie vectorială, deoarece el este grăbit să-și afle sfârșitul. Prima secvență din scenariul *A trăi* comandă încheierea discursului, anunțând moartea certă a personajului. Sfârșitul, parecă din putoare, își autoamână apariția pentru că pe el nu-l interesează deznodământul anecdotic al

personajului, ci semnificația acestuia. Contextul de secvențe cuprins între început și sfârșit este câmpul de luptă acerbă, subtilă, grosolană, armonioasă etc., dintre vectorializare și retardare. Vectorializarea va ieși întotdeauna învingătoare, altminteri povestirea nu se va sfârși niciodată, dar ea va trebui să plătească retardării prețul cuvenit - restituirea, în acord cu propria-i natură, a semnificației artistice.

IV. *Dimensiunea dialogică a dispozitivului narativ.* Limitele ferme, dar transparente, ce despart pachetele de secvențe obținute prin deplierea predicatelor temei permit însă crearea și a unor relații poetico-semantiche privilegiate între diferite componente ale subiectului fie în interiorul unui anumit pachet, fie între componente aparținând unor pachete diferite. Asemenea relații ce se constituie dincolo de înlănțuirea lineară și succesivă a secvențelor sau a pachetelor de secvențe, par a sintetiza opoziția și continuitatea (similaritatea), ele fiind simultan consonantice⁴ și disonantice. De pildă, secvența 3.e. (Mitsuo e nemulțumit de faptul că tatăl său a scos o sumă importantă de bani de la bancă, ceea ce presupune că Watanabe și-a luat o amantă) stabilește o asemenea ciudată relație cu secvența 3.p. (într-un local de noapte, Watanabe dansează cu o fată). Sensul acțiunii lui Mitsuo este legat de cel al acțiunii lui Watanabe prin elemente compatibile și incompatibile în același timp. Presupunerea fiului este și nu este confirmată de acțiunea tatălui: Watanabe a scos bani de la bancă pentru a-i cheltui fără rost, dar fata cu care dansează nu îi este amantă. Tot în baza unei relații asemănătoare bivalente, marcate de opoziție și similaritate sunt legate, ignorând linearitatea succesiunii narative, și secvențele I.d. (Watanabe trimite grupul de femei la serviciul de lucrări publice) de 1 .h. (femeile se întorc la serviciul condus de Watanabe, dar acesta lipsește). Compatibilitatea dintre cele două momente decurge din dubla nereușită a peti-

ționarelor, în timp ce incompatibilitatea rezultă din faptul că, în primul moment, nereușita este legată de prezența lui Watanabe, iar în cel de-al doilea, de absența acestuia.

Autonomizându-se în raport cu dimensiunea lineară a compoziției subiectului, asemenea unități binecuvântate își caută, așa-zicând, parteneri pentru a intra în dialog. Dialogismul acesta devine și mai izbitor dacă se au în vedere secvențe sau grupuri de secvențe din pachete diferite. De pildă, două secvențe care se prefigurează și formal ca două descrieri diegetizate - 2.d. (Watanabe merge pe o stradă copleșit de vestea năprasnică, aflarea diagnosticului) intră în discuție cu 4.1. (Watanabe se întoarce obosit acasă), similaritatea fiind subliniată de asemănarea empirică a spațiilor și a acțiunilor, iar opoziția de semnificația diferită a acelorași acțiuni, în primul caz starea eroului fiind determinată de boala fizică, în cel de-al doilea, de o maladie morală - ratarea ca tată. Dialogismul dintre cele două secvențe este dublat polifonic de relația de același tip dintre 2.f. (Watanabe nu poate să le spună fiului și noiei sale faptul că în curând va muri) și 4.m. (în care lipsa de comunicare dintre tată și fiu este agravată de bănuiala absurdă a acestuia din urmă că Watanabe vrea să-i vorbească despre dragoste și nu despre moarte). Deosebit de sugestivă este relația dialogică dintre 3.k. (Watanabe se dotează cu o pălărie nouă pentru a face față demn antrenantei vieți nocturne) și 6.ț. (un polițist aduce aceeași pălărie, semn al trecerii personajului în eterna inexistență nocturnă).

Conversația secvențelor luate izolat se transformă uneori în adevărate relații dialogice corale între serii de secvențe care par a se organiza compozițional în mod similar numai pentru a degaja opoziția lor semantică. Seria 3.i.- 3.p., care cuprinde inițierea lui Watanabe în tainele vieții moderne, este similară din punct de vedere compozițional cu seria 4.g. - 4.i., ce relatează inițierea aceluiași personaj în secretele unei existențe

autentice. Ambele serii dețin secvențe care se înlanțuie prin continuitate, ceea ce le asigură o solidaritate compozițională ce pune în evidență opoziția semantică dintre cele două inițieri. Formalizarea compozițională a seriilor de secvențe antrenate dialogic este alteori și mai apăsătoare prin includerea în ecuație a unor alternanțe temporale. Astfel, seria 2.i. - 2.n., în care personajul își aduce aminte de degradarea propriei sale lumi, intră în evidente raporturi dialogice cu seria 6.i. -

6.s., în care lumea ce se degradează își aduce aminte de performanța umană a lui Watanabe care se salvează de degradare.

Fără a înmulți exemplele, se poate vorbi cu suficient temei de existența a două dimensiuni ale compoziției subiectului narativ în genere și ale celui al scenariului de film în particular. Relațiile “normale” dintre secvențe exprimate prin opoziție sau continuitate creează o stabilitate de tip linear care asigură viitorului discurs ordinea cauzală a succesiunii elementelor sale. În această ordine lineară funcționează, cum am văzut, tensiunea dintre vectorialitate - tendința povestirii de a-și spune pe nerăsuflăte sfârșitul - și retardare - tendința aceleiași povestiri de a amâna la infinit rostirea sfârșitului. O asemenea dimensiune nu poate crea decât sensuri denotative, literale, cărora tensiunea dintre vectorializare și retardare le amplifică valoarea, autenticitatea, prospețimea etc., atât în planul creației cât și în cel al receptării. Relațiile “anormale” dintre secvențe sau grupuri de secvențe, antrenate simultan de opoziție și similaritate, introduc în compoziția subiectului o a doua dimensiune, de tip dialogic, ce leagă prin arcuri mai mici sau mai mari anumite unități privilegiate ale dispozitivului narativ, sustrase logicii linearității. Unitățile respective sunt vectoriale și retardante în același timp, dar într-un mod deosebit: ele declanșează virtualități semantice ce se vor întâlni în puncte greu de ghicit din capul locului cu alte

unități privilegiate ale compoziției care abia urmează să apară.

Prin această promisiune dialogică, niciodată infirmată, este stimulată vectorializarea. Pălăria nouă pe care o poartă Watanabe conține o asemenea stimulare a desfășurării sensului într-o direcție incertă. Virtualitatea semantică, o dată confirmată - aducerea pălăriei de către polițist după moartea lui Watanabe - trimite sensul înapoi în punctul inițial - apariția pălăriei - pentru a reface apoi încă o dată mișcarea de înaintare, mai întâi, până la secvența "întâlnirii" - aducerea pălăriei de către polițist - și, ulterior, dincolo de ea - în secvența 6.u. (în parc, în timp ce ninge, Watanabe cântă, dându-se în leagăn). Vectorializarea și retardarea ne apar din perspectiva acestei dimensiuni sub forma unor circuite semantice mai ample sau mai puțin ample, dar întotdeauna contextuale, care, puse sub tensiune, creează sensuri conotative. În prima dimensiune a compoziției, vectorialitatea și retardarea trec obligatoriu prin timpul povestirii, în cea de-a doua, ele circulă liber, cu viteza gândului, înainte și înapoi, în direcții opuse, mai aproape sau mai departe, doar în spațiul semnificației poetice. Din punct de vedere artistic, cea de-a doua dimensiune a compoziției introduce, chiar la nivelul analizei scheletului unui posibil subiect, mecanismele macro-contextuale ale conotației, având drept rezultat, ceea ce am putea numi, o dată cu Blaga, Șklovski și Paul Ricoeur metaforă revelatorie și nu plasticizantă (14, p.280), metafora cu caracter filosofic și compozițional (77, p. 97) și, respectiv, metafora discursului (71, p. 127).

Deocamdată trebuie constatat că între cele două dimensiuni ale compoziției subiectului funcționează un dialogism global, un fel de vrăjmășie rodnică, fără leac și sfârșit, deoarece în cazul operelor majore linearitatea și dialogicul nu pot exista una fără cealaltă. Ele contrastează pentru a supraviețui.

Dimensiunea dialogică a compoziției nu-și poate arunca multiplele sale bolți semantice fără stabilitatea pe care i-o asigură desfășurarea lineară a secvențelor, după cum linearitatea pură este condamnată estetic și valoric dacă nu permite celeilalte să-și desfășoare cursul capricios și imprevizibil.

Din punct de vedere al celei de-a doua dimensiuni, relația dialogică cea mai intensă este cea care leagă începutul de sfârșit, elementele consonantice și cele disonante atingând în planul organizării compoziționale și al modelării semnificației estetice un prag maxim. Dar, pentru a se ajunge la acest rezultat, sistemul compozițional al întregului discurs a fost înhămat la treabă. Izolând totuși începutul și sfârșitul din schema scenariului *A trăi* de restul mecanismului narativ se pot schița următoarele elemente de opoziție și continuitate, fără a avea pretenția de a epuiza întreaga potențialitate dialogică a acestei relații. Mai întâi, este vorba despre faptul că începutul conține prevederea morții iminente a lui Watanabe, care este dublată tautologic de moartea sa morală, sufletească etc., deja înfăptuită. Din acest punct de vedere, începutul ne promite realizarea unui acord între moartea culturală a personajului și cea naturală. Acestei ipoteze, sfârșitul îi oferă un răspuns neașteptat: moartea naturală a personajului consimnează resurecția sa culturală și umană. Începutul prezintă, în al doilea rând, personajul structurat de un grup uman și el anihilat cultural, în care notă discordantă face doar prezența tinerei Toyo, ce se distanța ironic de ceilalți. Sfârșitul prezintă același grup anihilat cultural, din miezul căruia Watanabe s-a sustras, fiind înlocuit de un alt membru al grupului; în plus, Toyo lasă locul rămas lui Kimura. Ironia este substituită de o conștiință problematizantă. În al treilea rând, începutul cuprinde un spațiu al mortificării culturale (biroul primăriei) legat prin continuitate de un spațiu al salvării iluzorii a ființei naturale a omului (spitalul), în timp ce sfârșitul prezintă

același spațiu al mortificării culturale, învecinat prin opoziție cu un spațiu ludic, vital și prin sine însuși (parcul), un spațiu natural creat cultural. Legând prin continuitate un spațiu al mortificării culturale de unul al salvării naturale iluzorii, începutul rostește o anumită sentință în raport cu destinul omului în genere, căruia sfârșitul, racordând prin opoziție primul spațiu de un loc ce degajă o cu totul altă semnificație, îi dă o replică întru totul potrivnică. Totalizând sumarele date ale începutului, el ne apare ca o promisiune sumbră a unei închideri (ceea ce contrazice clișeul interpretativ în legătură cu începuturile, întotdeauna deschise), în timp ce, luând în calcul datele oferite de sfârșit, acesta ni se prezintă ca o deschidere. Este evident că, în ordine dialogică, sfârșitul și începutul se bazează pe un sistem de substituirii ce țin de mecanismele constituirii metaforei, din această perspectivă întregul demers narativ înfățișându-ni-se ca un proces de metaforizare. Cu toate acestea, dacă ne amintim de cealaltă ordine a compoziției - cea lineară - a aceluiași demers narativ, observăm că în spațiul ei, începutul și sfârșitul, constituind părți privilegiate ale întregului, ni se prezintă ca o conjugare de metonimii. Pentru a aspira spre orizonturile metaforei, se pare că subiectul scenariului de film trebuie să treacă mai întâi prin chinurile metonimiei.

Valoarea potențială a unui scenariu, și indiscutabil a filmului, decurge din îmbinarea dialogică a elementelor sale, un proces mai amplu decât rezultă de aici, asupra căruia mai târziu va trebui să stăruim. Particularitatea generică a acestui dialogism în scenariu decurge dintr-o maximă formalizare a sa, ceea ce presupune, pe de o parte, tendința de a pune în relații cât mai riguroase toate elementele pe care textul le vehiculează, iar, pe de altă parte, sublinierea foarte apăsătoare a elementelor intrate în jocul dialogizării. Aceste proceduri sunt determinate de întinderea limitată a scenariului, care pretinde,

vrând-nevrând, o anumită intensificare a efectelor, ca și de timpul de lectură caracteristic, finalmente, operei cinematografice. Citite dintr-o dată, fie în faza scrisă, fie în cea prezentată în sala de proiecție, scenariul și filmul nu dețin, asemeni romanului, răgazul de a modela viața în întreaga ei plenitudine sau de a recurge, ca în unele opere romanești moderne, la indicații și autoreprezentări explicite ale propriei sale compoziții. În aceste condiții, singura șansă a scenariului și a filmului de a tinde spre un înalt prag al plenitudinii modelării, de aici decurgând solidaritatea stilistică ce trebuie să le anime, este de a îmbina temeinic dimensiunea lineară și cea dialogică, modelarea metonimică și cea metaforică.

B. *De la fabulație la subiect*

I. *Sămânța și materialul tematic.* Procesul declanșat prin deplierea predicatelor din proiectul compozițional, prezidat de concretizarea semnificației artistice, nu presupune, cum s-ar putea crede, doar expansiunea unui nucleu generativ - tema - care, asemeni unei sămânțe năzdrăvane, dă naștere doar cu propriile sale forțe viitorului discurs. Metaforic vorbind, asemeni unei sămânțe normale, tema, pentru a putea încolți și rodi, în procesul său de expansiune, are nevoie de substanțele unui sol fertil, de un material tematic pe care să-l transforme. Deplierea este dezghiocarea unui predicat care se folosește de o materie din care-și trage propria sa sevă. Așa cum lesne s-a putut observa, predicatele analitice, pentru a se putea situa pe traseul ce duce spre viitorul discurs, au nevoie de determinări spațiale, temporale, cauzale etc. și mai ales de personaje care să le facă și să le suporte.

Materialul din care tema scenariului își triază propriile substanțe hrănitoare, imposibil de inventariat în infinitatea momentelor sale individuale, poate fi totuși cu oarecare aproximare sistematizat. Este vorba mai întâi de obiectualitatea lumii vizibile și audibile, adică de tot ceea ce poate fi descris

cu ajutorul cuvintelor sau figurat prin imagini vizuale și auditive, filmate ori înregistrate: figurile umane împreună cu toate limbajele verbale și nonverbale ce le asigură comunicarea, mișcarea și existența în spațiu și timp, obiectele lumii create de om (obiectele propriu-zise) și obiectele lumii naturale, încă netransformate de om, dar care în viziunea mundană au căpătat valori și semnificații culturale. Un al doilea sector, nu mai puțin inepuizabil, îl constituie latura evenimentială a lumii, întreaga practică individuală, socială și istorică transformatoare a omului, resimțită în plenitudinea experienței cotidiene, dar și în legitatea devenirii sale împreună cu procesele psihologice, etice etc. ce o însoțesc. O a treia dimensiune îl reprezintă universul semantic, lumea de idei, semnificații, concepte, simboluri etc., care, într-un fel sau altul, sunt organizate sau pe cale de a se organiza în viziuni artistice sau neartistice individuale și supraindividuale asupra omului și a lumii sale. În sfârșit, cea de-a patra latură a materialului tematic o constituie ceea ce s-ar putea numi universul textelor scrise pe suporturi lingvistice sau de altă natură, ce au înregistrat memoria lumii (unde regăsim figurate diferite trepte istorice și culturale ale obiectualității vizibile și audibile, ale evenimentelor și acțiunilor deja petrecute și clasate, ca și universuri semantice consemnate), cărora li se adaugă diferite modele de structurare, procedee, stiluri, sisteme și practici de comunicare etc., adică forme estetice sau de altă natură ce le face posibilă existența ca texte. Cum s-a și observat, cele patru laturi ale materialului tematic, departe de a fi izolate, se intersectează se completează unele pe altele, se cheamă și se restituie reciproc.

Pentru scenarist sau pentru oricare alt viitor autor materialul tematic capătă o determinare individuală în măsura în care se constituie într-un teritoriu, mobil desigur, al propriei sale memorii, în măsura în care devine ceea ce s-ar putea numi lumea sa. Temele și ulterior discursurile pe cale de a se forma

nu fac decât să actualizeze într-o formă activă sectoare ale acestei lumi, potrivit viziunii despre artă și lume a autorului și nevoilor concrete ale unui anumit discurs. Pe traseul niciodată linear al expansiunii temei, autorul reactivează diferite elemente ale materialului tematic pe care treptat le investește în discurs. Această investire este totodată observație și invenție, rutină și inspirație originală, repetare a unor rostiri mai vechi și rostire nouă, intuiție năvalnică și calcul.

II. *Fabulația și subiectul.* Trecerea materialului tematic în mecanismele compoziției presupune însă existența unei trepte intermediare, un tip de modelare preestetică, o preselecție necesară viitorului discurs, pe care Victor Șklovski a numit-a fabulație sau serie evenimentială, al cărei înțeles se detașează în raport cu subiectul numit și serie compozițională (77, I, p. 121-126). Așa cum s-a putut ușor observa, dezvoltarea compozițională a scenariului *A trăi* se bazează pe alegerea unor anumite acțiuni aparținând unor personaje diferite dar și pe omiterea altora pe care le simțim totuși că s-au petrecut dincolo de orizontul povestirii; de asemenea, aceeași compoziție combină uneori două acțiuni care se petrec în același timp sau creează paralelisme între acțiuni petrecute în durate diferite; în sfârșit, fără să amintim toate formele posibile ale combinațiilor, mișcarea narativă poate trece de la o acțiune care se petrece acum la una ce se petrece mai târziu sau, de la una care se petrece în plan virtual, la unul real etc. Una din mărcile particulare esențiale ale subiectului constă în dispunerea acronologică a elementelor sale. Acest acronologism, mai apăsător sau mai discret, nu este gratuit: sacrificarea desfășurării naturale, diacronice, a faptelor este prețul ce trebuie plătit pentru câștigarea unei coerențe semantice și artistice.

Pentru a înțelege un asemenea tip de coerență specifică subiectului, clădit pe inserarea acronologică a elementelor sale, este nevoie de un termen opus - fabulația (seria eveni-

mențială) - care presupune înregistrarea unor acțiuni aflate în zestrea unui personaj într-o desfășurare cronologică. Desfășurarea cronologică a seriei evenimențiale joacă, în primul rând, rolul unei durate referențiale, "reale", în raport cu desfășurarea acronologică "artificială", a elementelor subiectului.

Judecată în sine, fabulația (seria evenimențială) decupează la un prim nivel de observație zona de frontieră ce desparte realitatea de artă, experiența vieții cotidiene, ca practică istorică, de imaginarul operei. De aceea, ea poate fi socotită o noțiune, în același timp anestetică și preestetică. Din prima perspectivă, fabulația desemnează totalitatea extensivă a acțiunilor întreprinse de un individ concret, care, tocmai în baza acțiunilor respective, a stabilit o rețea mobilă de relații cu alți indivizi concreți și cu obiectele care-i sunt accesibile. Fabulația are o întindere nedeterminată în sensul că ea înregistrează într-o formă sau alta toate evenimentele ce se înscriu în destinul unei ființe umane, începând cu nașterea sa, putându-se încheia fie o dată cu dispariția din lume a personajului sau (și) a autorului; fie într-un moment în care desfășurarea epică din viața cotidiană a personajului își pierde orice interes pentru prezumtivul autor, fie, în sfârșit, când dintr-un motiv sau altul, personajul respectiv dispare din orizontul de cunoaștere al observatorului. Cu toate acestea, teoretic, seria evenimențială se poate transforma într-un exercițiu nelimitat, pentru că un autor posibil, oricât ar fi de stăpân pe biografia personajului său, va mai găsi întotdeauna ceva de reținut, obligația sa ipotetică fiind să se lase în mod egal sedus de toate acțiunile omului luat în studiu, plate sau excepționale, pline de miez sau lipsite de orice semnificație etc. Din acest punct de vedere fabulația ni se înfățișează ca o biografie amănunțită, concretă și în același timp maniacală. Ea este oglindirea cronologică a unei existențe saturate de evenimente și relații umane ce sunt înșirate pe o țesătură de fire ale duratei

ce curge într-un singur sens. Interzicându-i-se orice fel de interpretare, rolul presupusului autor este redus la cel de observator pur, care nu face decât să stivuiască evenimentele în ordinea reală a scurgerii timpului. De aceea, în acest sens, anesthetic, și, într-un fel, ideal, fabulația nu există decât ca simplă ipoteză speculativă.

În sens preestetic, fabulația (seria evenimentțială) păstrează trăsăturile amintite anterior, fără a le dogmatiza. Ea cuprinde totalitatea extensivă a acțiunilor și relațiilor unui personaj, atât cât se dovedește a fi posibilă în ordine practică, potrivită puterilor morale, psihologice și intelectuale etc., ale autorului potențial. Acesta reține în fabulație doar acele fapte ale personajului real, uimitoare sau plate, promițătoare sau îndoielnice care, eventual, ar putea fi bune la ceva. Se operează astfel mai mult sau mai puțin conștient o triere preliminară și provizorie în vederea unei ulterioare adevărate alegeri. În continuare, deși se străduiește să se păstreze în regimul unei observații obiective, autorul, în măsura în care păstrează în memoria sa și elemente din alte serii evenimentțiale, nu poate să nu recurgă, fie și fără un scop anume, la o oarecare ajustare a faptelor, la comparații, asocieri, substituiți și deplasări și, inevitabil, la adaosuri. Orientat de experiența sa umană, estetică, morală și socială anterioară, de criterii valorice deja formate, pe care nu are cum să le pună în surdină cu totul, autorul observă și inventează, înregistrează obiectiv și judecă, adună și ierarhizează, reține și uită, pe scurt se adecvează obiectului său, dar, în același timp, își potrivește obiectul pe măsura propriei sale subiectivități. Aduse în memorie, seriile evenimentțiale, preluate din viață, se învecinează însă, aici, cu elemente de același tip preluate din artă și care, prin simplul fapt de a se afla în alt spațiu decât cel al textelor de origine, au împrumutat un statut similar celorlalte. Autorul se trezește astfel fabulând, pierzând identitatea elementelor. Evenimentțialul se

încrucișează cu textualul în modalități și proporții imposibil de prevăzut: observația originală asupra vieții potențată de rudimentele tradiției narative schimbă în mod fundamental natura elementelor ce compun seria evenimentială. Materialul fabulației, la origine, existențial, devine cultural, păstrându-și însă principiul dispunerii cronologice.

Trecerea de la fabulație la subiect presupune, în principiu, alegerea unor elemente tematice, în special acțiuni aparținând mai multor serii evenimentiale și combinarea lor într-o compoziție. “O operă de artă, afirmă Șklovski, este întotdeauna rezultatul unei selecții conștiente” (77, I, p. 122). Vîgotski deși în unele privințe se situează pe poziții opuse ideilor lui Șklovski nu ignoră nici el acest moment al selecției. Pentru a realiza un subiect, susține el, autorul alege anumite episoade, “...dând la o parte mii de alte episoade, și în acest act de alegere, de selectare, de eliminare a inutilului se manifestă, desigur, actul de creație” (92, p. 205). Alegerea elementelor fabulative nu exprimă decât un prim aspect al realizării subiectului, pentru că, spune Șklovski, “Vine la rând însă construcția subiectului, pe care, dacă doriți, numiți-o compoziție” (77, I, p. 74). Examinând noțiunea de compoziție, același teoretician îi detectează câteva înțelesuri, cum ar fi “Cin (rang, n.n.), ordine, statut, ritual”, “...A pune în ordine, în organizare, pe calea scrisului, produsul minții tale, al gândurilor...”; “...unirea unui număr de propozițiuni simple într-una compusă” și, în sfârșit, pe cel de “înlănțuire” și trage următoarea concluzie: “Compunerea artistică înseamnă unirea câtorva serii-cinuri (serii de acțiune de diferite ranguri, n.n.) într-un nou raport. «Compunerea» înseamnă, repet, unirea, înlănțuirea seriilor după un anume criteriu propriu fenomenelor selectate” (77, I, p. 123). Principiul compoziției îi înlesnește lui Șklovski definirea noțiunii de subiect. “Putem defini drept subiect [...] numai înlănțuirea care cuprinde toate

elementele unei opere de artă, unite prin concepția despre lume a scriitorului, prin atitudinea sa generală față de realitate” (77, I, p. 262), iar în altă parte, reformulând o idee a lui Tolstoi, sugerează și relația dintre subiect și fabulație: “unitatea unei opere de artă nu rezidă în faptul că opera se referă la aceiași eroi, ci în faptul că scriitorul își consideră eroii - fie că țin de o singură serie evenimentțială sau de serii evenimentțiale diferite - prin prisma concepției sale despre lume, în așa fel încât analiza lui îi sudează într-un tot unic” (77, I, p. 122).

Alegerea unor acțiuni diferite din una sau mai multe serii evenimentțiale și combinarea lor într-o nouă serie, cea compozițională (subiectul), aduc aminte chiar dacă n-am vrea, de funcția poetică descrisă de Roman Jakobson. Diferența, imposibil de ignorat, constă în faptul că lingvistul american se referă la selectarea și combinarea cuvintelor în vederea formulării unui enunț verbal, în timp ce aceleași operațiuni antrenează, în cazul nostru, acțiuni în vederea formulării unui enunț (subiect) narativ. Cu toate acestea, nu numai prezența în sine a celor două operațiuni, dar și mecanismele producerii textelor narrative confirmă că acțiunile, în procesul de trecere de la fabulație la subiect, ocupă aceeași poziție pe care o au cuvintele prin trecerea acestora din bagajul mental al locutorului în enunțul verbal. “Care este din punct de vedere empiric - se întreabă lingvistul american - criteriul lingvistic al funcțiunii poetice? Și, în special, care este trăsătura caracteristică indispensabilă, inerentă oricărei poezii? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să amintim care sunt cele două moduri principale de aranjament folosite în comportamentul verbal: *selecția* și *combinarea*. Dacă, de exemplu, *copil* este subiectul mesajului, vorbitorul va alege din vocabularul uzual unul dintre cuvintele mai mult sau mai puțin similare, ca: puști, copil, tânăr etc., într-o anumită privință toate fiind echivalente. Apoi, ca un comentariu la

acest subiect, va alege unul din verbele înrudite: doarme, moțăie, ațipește, dormitează etc. Ambele cuvinte alese se combină în lanțul vorbirii. *Selecția* se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie și antonimie, pe când *combinarea* - construirea secvenței - se bazează pe contiguitate. *Funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa alegerii, pe axa combinării*" (46, p. 95, 45, p. 220)

Descoperirea mecanismelor amintite în alte spații decât cele ale poeziei propriu-zise este nu numai autorizată, dar chiar și recomandată de Roman Jakobson: "*în sensul mai larg al cuvântului, poetica se ocupă de funcțiunea poetică nu numai în poezie, unde această funcțiune este suprapusă celorlalte funcțiuni ale limbajului, dar și în afara poeziei, atunci când o altă funcțiune se suprapune funcțiunii poetice*" (46, p. 97 și 45, p. 222).

În viziunea lui Șklovski, alegerea acțiunilor pare a sta, cel puțin inițial, sub semnul unui criteriu mai curând empiric, cel al uimirii: "Dezvăluirea esenței fenomenelor în artă se realizează inițial prin selectarea unor lucruri uimitoare" (77,1, p.33). Fără a putea fi cu totul ignorat, criteriul amintit pare mai curând psihologic decât semantic și artistic, pentru că acțiunile selectate în scenarii sau în alte discursuri narative pot fi uimitoare cel puțin în două sensuri diferite. Uimitorul marchează în egală măsură, de exemplu, caracterul tulburător al pedepsirii lui Svoboda (*Pădurea spânzuraților*) ori puterea lui Watanabe de a îndura numeroasele umilințe la care este supus pentru a obține amenajarea parcului, dar și natura buimăcitoare, până la urmă plictisitoare, prin care un James Bond se degajează de numeroșii și incomozii săi inamici. Am fi însă cu totul nedrepti dacă am ignora relația, pe care Șklovski presupune că ar exista între natura uimitoare a unei acțiuni și *sinonimia acesteia cu alte acțiuni*: "Uimirea -

adaugă imediat cunoscutul poetician al acțiunii - *generează o atitudine de reținere, obligându-ne cumva să ne dăm înapoi în fața nemaipomenitului și astfel să recunoaștem noul într-un fenomen știut*” (s.n., ibid.). Recunoașterea noului într-un fenomen știut presupune că o acțiune selectată trimite la alte acțiuni înrudite semantic, mai vechi, care au mai fost selectate în alte discursuri narrative. În acest sens, Șklovski atrage atenția și asupra faptului că nu de puține ori o acțiune susceptibilă a fi selectată de un narator dintr-o serie evenimentțială nouă este aleasă numai dacă inițiativa respectivă este autorizată de o alegere mai veche, consemnată într-un text anterior. De exemplu, Boccaccio, care a trăit efectiv și direct experiența unei epidemii de ciumă, folosește acest motiv narativ în nuvela care încadrează povestirile din *Decameronul*, stimulat de un text mai vechi al lui Apuleius (77, I, p.127). Adesea un element dintr-o serie evenimentțială nouă rezultată din “lectura” realității nu pare a fi privit cu încredere decât dacă este omologat de elemente fabulative asemănătoare stocate de tradiția literară. Această ciudată relație dintre acțiuni diferite sub aspectul nemijlocirii lor dar înrudite semantic și evenimentțial, care situează un element narativ în poziția cuvintelor, și ele diferite din punct de vedere al materiei lor fonetice, dar sinonime potrivit înțelesului lor, este legitimă prin faptul că operele artistice sunt create diacronic, pentru a exista sincron. “Într-o anumită măsură - afirmă pe drept cuvânt Șklovski - se poate vorbi de o existență simultană a operelor de artă care s-au menținut în memoria omenirii. «Prometeu» al lui Eschil nu este numai un monument al trecutului, ci și un fapt estetic real al zilei de azi” (77, I, p. 58). Am putea trage concluzia că o acțiune selectată este uimitoare numai dacă presupune o relație de sinonimie cu alte acțiuni nealese, aflate deopotrivă în bagajul cultural al naratorului și cititorului și care tocmai datorită noutății și originalității acțiunii alese sunt

reactivate, fiind resimțite, deși nemijlocit nu sunt prezente în discursul dat. Sau, altfel spus, acțiunea în cauză, fiind nouă, tinde să se universalizeze pentru că actualizează un întreg cortegiu de acțiuni similare. Din punct de vedere lingvistic alegerea este operațiune “în absentia”. Cuvântul ales deține o putere de reprezentare a cuvintelor sinonime nealese, primul părând cu atât mai folositor artistic cu cât coeficientul lui de reprezentare este mai ridicat. În pofida deosebirilor dintre cuvânt și acțiune, aceasta din urmă deține o anumită vitalitate artistică doar în măsura în care, ca și cuvântul, manifestă o asemenea putere impresionantă de reprezentare a unor acțiuni nealese. Astfel, ca să dăm un exemplu concret, joaca micului Kane cu sania, din scenariul lui Welles și Mankiewicz, este selectată din seria evenimențială respectivă și inclusă în combinatoria subiectului tocmai pentru capacitatea de a declanșa o întreagă constelație de sinonimii. În primul rând, acțiunea respectivă este echivalentă cu întreaga copilărie a lui Kane. Această proiectare a unui fapt concret asupra unei întregi tranșe din destinul personajului reactivează într-un fel sau altul acțiuni similare din toate narațiunile care fac din jocul copilăriei un exerițiu întotdeauna fericit și consolator. În același timp însă, alegerea este autorizată și de relațiile de asemănare ale acțiunii respective cu acele fapte întreprinse de Kane adult, care nu devin acceptabile, din punctul său de vedere, decât în măsura în care păstrează, fie și într-o formă amăgitoare, semnificația inocenței jocului (joaca de-a gazetăria, de-a arta etc.). Caracterul plat al acțiunilor din multe subiecte de scenarii și filme se explică prin gradul lor redus de sinonimie cu alte acțiuni. Ele sunt lipsite de caracter uimitor pentru că se reprezintă doar pe ele însele. Din punct de vedere artistic, expansiunea semantică a acțiunilor este echivalentă cu universalizarea valorii lor umane.

Caracterul antonimie, despre care vorbește Jakobson, ce slujește drept criteriu de selecție a cuvintelor ce urmează a fi

triate pentru a intra în componența enunțului verbal este regăsit și în procesul similar aplicat acțiunilor selectate în vederea combinării lor în subiect. “Unul din mijloacele de a ascuți receptarea, arată Șklovski, *este acela de a pune lucrurile în contradicție unele cu altele*, prin schimbarea semnului (a cuvântului) și prin plasarea lucrului într-o nouă serie, în raporturi noi, în înălțări vii” (s.n., 77, I, p.102). Situându-ne la nivelul unor observații încă generale se poate spune că antonimia privește mai cu seamă combinarea acțiunilor selectate din diferitele serii evenimentiale intrate în compoziția subiectului. Dacă ne-am sluji de același exemplu, se poate observa cu ușurință că elementele fabulative selectate din seria Kane sunt puse în contradicție într-un fel sau altul cu toate elementele fabulative alese din celelalte serii evenimentiale. Elementele seriei Kane se manifestă opozițional în raport cu elementele seriei Thompson: Thompson încearcă să descopere semnificația vieții lui Kane, în timp ce aceasta nu se lasă, așa-zicând, decorticată pentru a-și dezvălui sensul. De asemenea, elementele seriei Thatcher sunt tolerate în subiect numai în măsura în care se raportează, tot prin antonimie, la elementele seriei personajului principal: Thatcher intenționează să facă din Kane un capitalist cu picioarele pe pământ, în timp ce Kane detestă cu înverșunare tot ceea ce primului i se pare de la sine înțeles. În continuare, în baza aceluiași principiu, sunt selectate și îmbinate în subiect acțiunile seriei Emily (prima soție a lui Kane): Emily dorește ca soțul său să se atașeze doctrinei și practicii oficiale, în timp ce Kane luptă împotriva practicilor respective. Gradul de intoleranță nu este în fond mai mic nici în cazul relației seriilor Susan - Kane: cea de-a doua soție este conștientă de limitele reale ale vocației sale artistice, în timp ce Kane îi exaltă vocația în mod absurd. Ascuțirea opozițiilor atinge un nivel maxim prin juxtapunerea acțiunilor din seria Gettys și,

respectiv, Kane: Kane este adeptul unei viziuni politice liberale, în timp ce Gettys este un sforsar veros și lipsit de scrupule. Chiar și relațiile dintre acțiunile cuprinse în seria Leland, unul dintre vechii prieteni ai personajului, și cele din seria Kane sunt la fel de tensionate: Leland îi cere lui Kane o consecvență de principii și de comportament social, pe care cel de-al doilea nu o poate avea. Toate acțiunile cuprinse în subiect sunt alese atât pentru puterea lor paradigmatică (capacitatea de a sugera mulțimi de acțiuni similare), cât și pentru forța lor sintagmatică (disponibilitatea de a se combina cu acțiuni ce au o valoare semantică diferită). De aceea, parafrazându-l pe Roman Jakobson, se poate spune că trecerea de la fabulație la subiect asimilează funcția poetică în măsura în care proiectează principiul echivalenței semantice a acțiunilor de pe axa alegerii pe axa combinării. Acțiunile combinate în subiect se supun aceluiași procese complexe ale modelării artistice la care și cuvintele sunt supuse, pentru a trece din limbajul practic în cel poetic. Diferite acțiuni, aparținând unor diverse serii evenimentțiale, având fiecare în sine un anumit grad de sinonimie, sunt tolerate în subiect doar în măsura în care sunt juxtapuse opozițional unor acțiuni ce intră în spectrul unor alte serii evenimentțiale, care dețin și ele în sine un quantum de sinonimie. Fabulația ni se înfățișează astfel ca o totalitate extensivă de acțiuni, în timp ce subiectul este o totalitate intensivă de acțiuni selectate din mai multe serii evenimentțiale.

Expansiunea temei se configurează din acest nou punct de vedere ca trecere de la diferite serii evenimentțiale la subiect. Compoziția se naște astfel dintr-o primă fricțiune cu fabulația. Simplificând lucrurile, este vorba de opoziția dintre cronologia fabulației și acronologia subiectului. Depășirea opoziției respective permite trecerea de la totalitatea extensivă a fabulației la totalitatea intensivă a subiectului. Această presupusă

concluzie naște însă o serie de întrebări oarecum neliniștitoare. Realizarea subiectului ca totalitate de acțiuni și relații ale personajelor ascultă doar de viziunea autorului? Este oare această viziune degajată cu totul de orice constrângeri în misterioasa operațiune de realizare a totalității sau, dincolo de voioșia mai mult sau mai puțin reală, mai mult sau mai puțin imaginară ce însoțește alegerea și combinarea, există “cineva” care administrează într-un fel sau altul atât tipul acțiunilor alese cât și forma combinațiilor posibile? Asemenea întrebări, care amintesc de finalurile episoadelor din seriile de televiziune, nu sunt cu totul inoportune și cu atât mai puțin inocente, pentru că ele au în vedere existența (posibilă) a unor coduri ale narațiunii pe care autorii, asemeni unui personaj prea des evocat, par a le practica cel mai adesea fără să știe. De aceea, raportarea subiectului la fabulație este departe de a epuiza problemele compoziției scenariului și, în genere, ale modelării sale artistice.

NOTE

1. Cât de puțin relevantă se dovedește a fi opoziția dintre proza clasică și cea modernă, dacă se ia în seamă punctul de pornire care este tema înțeleasă drept concept, o dovedește descrierea genezei romanului *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou, făcută chiar de criticul Jean Ricardou. După numeroase și subtile distincții, tot atâtea inutile argumente *pro domo* în favoarea unei presupuse superiorități valorice a noului roman francez în raport cu romanul “realist”, criticul și prozatorul francez arată cum, scriind romanul amintit, a plecat de fapt de la un concept, de la cuvântul “rien”, pe care “scriptorul” l-ar pune în slujba producerii textului și nu al reproducerii (re-prezentării) lumii prin text (70, p.309 și urm.).

2. Cum se va vedea, noțiunea de predicat narativ nu se suprapune exact celui gramatical. Derivat din primul, cel de-al doilea trebuie să-și amplifice contextul pentru a cuprinde o anumită acțiune în determinării ceva mai largi, absolut necesare înțelegerii sensului acțiunii. Trebuie precizat, de asemenea, că în tabloul de acțiuni depliate prin analiză, am încălcat în câteva locuri cu bună știință segmentarea din scenariul lui Kurosawa (trecând în domeniul depliei catalitice - a descompunerii acțiunii din interiorul secvențelor), pentru a permite cititorului care nu cunoaște scenariul respectiv să înțeleagă ansamblul acțiunilor cuprinse în compoziție. Profităm de ocazie pentru a preciza că deplierea analitică descompune acțiunile cuprinse în proiectul compozițional al temei, în timp ce deplierea catalitică desface în acțiuni, având un grad foarte ridicat de concretețe, predicatele secvențelor. Asupra distincției amintite vom reveni.

3. Iuri Lotman atrage atenția pe bună dreptate că noțiunea de procedeu “nu constituie un element material al textului ci o relație” (52, p.68). Autorul reia observația la paginile 220-224, criticând și conceptul de “insolitar” (împropăatarea impresiei perceptive obținută prin retardare). Putem trage deci concluzia că în cazul examinat de noi relația retardare/vectorializare, aplicabilă studiului ritmic al acțiunii, este un procedeu unic și că insolitarea poate fi produsă fie prin retardarea unui context de oarecare întindere, excesiv de vectorializat, fie prin vectorializarea unui context de oarecare întindere excesiv de retardat. Într-un sens mai larg, cuplul retardare/vectorializare poate fi încadrat în opoziția complicare, în sens modelator-estetic (a expresiei și conținutului)/ simplificare, în același sens, a expresiei și conținutului. Ambele laturi se regăsesc și în procesul de receptare a operei.

4. Jean Ricardou observă fenomene asemănătoare la nivelul scriiturii ca instrument de producere a textului literar, pe care le numește relații

consonantice: unele dintre aceste relații privesc domeniul microscopic și afectează “granulația textului”, sesizabile la nivelul organizării cuvintelor în fraze; alte complexități țin de domeniul macroscopic, ele privind anvergura textului și pun în relație, de exemplu, începutul și sfârșitul unui text (70, pp.19-20). Din motive metodologice și opțiuni estetice ce nu interesează aici, Jean Ricardou nu extinde observațiile sale asupra organizării microscopice și macroscopice a acțiunilor personajelor, nivel de organizare mai profund, menținându-se doar la cel al scriiturii, al modelării lingvistice exterioare. Asemenea relații care își au, după cum am văzut în altă parte, explicația în relațiile dintre ceea ce Propp numește a fi *funcții* (65, pp.149-162) nu sunt numai consonantice (bazate pe compatibilități), ci, în același timp și în aceeași măsură, disonantice (bazate pe incompatibilități). Din acest motiv vom numi raporturile amintite, dialogice (adică consonantice și disonantice în același timp), pentru a pune în evidență o anumită deosebire fundamentală ce desparte anumite specii literare narative, cum e romanul, de scenariul de film. Aproape că nu mai trebuie să amintim că termenul de dialogic a fost preluat din limbajul lui Bahtin, vizând însă un fenomen diferit. Dialogismului vocilor observat de teoreticianul rus în romanul polifonic, scenariul îi opune, cum vom vedea mai departe, un dialogism al elementelor subiectului, distincție ce ni se pare esențială pentru înțelegerea particularităților compoziționale ale acestuia din urmă.

Structura generală a scenariului narativ

I. *Scenariul este un text "inform"?* Cele câteva fenomene analizate mai sus, înscrise pe traseul care leagă tema de scenariu, schițează un comportament creator fundamental înrudit cu cel al autorilor de narațiuni (romane, nuvele, piese de teatru etc.), în formula căruia intră însă anumite trăsături particulare ce derivă dintr-un anumit simț al compoziției, ritmului și, nu mai puțin, dintr-o încredere deplină în relevanța poetică a concretului. Simțului amintit i s-ar mai putea spune meșteșug, în măsura în care anumite abilități pot fi deprinse, sau, cu un cuvânt mai riscant, știință, în măsura în care talentul, pentru a se putea exprima trebuie să-și însușească și o competență artistică cu un grad destul de ridicat de specializare. Această afirmație deschisă a necesității meșteșugului ori a științei ar putea mira, dacă nu cumva ar putea fi socotită de-a dreptul compromițătoare. Bunul simț estetic, pentru că există și un asemenea bun simț, înzestrat din belșug cu opinii ferme despre inefabilul artei, a produs deja un portret-robot al scenariului, a cărui schiță este trasată cu fermitate, de pildă, de Umberto Barbaro. "...Partitura, afirmă cunoscutul critic italian polemizând cu Bruno Rehlinger, care îndrăznise să compare scenariul cu o partitură a unei opere muzicale, conține întreaga artă a bucății muzicale, în timp ce scenariul nu conține nimic din arta viitorului film" (9, p. 118). O afirmație atât de extremistă, doar aparent imbatabilă, se dovedește în realitate foarte fragilă, pentru că deține în subtext un raționament și el extremist, cu un grad mai ridicat de verosimilitate: scenariul conține

doar propria sa artă și nimic din cea a viitorului film, dar filmul, pentru a se constitui artistic, trebuie să recurgă neapărat la arta din scenariu, știindu-se că în principiu nu există nici un film narativ care să nu se folosească de un scenariu prealabil.

De fapt, Barbaro pare să fi vrut să spună lucruri ceva mai simple, nu neapărat și mai adevărate: munca de rutină, meșteșugul în cel mai bun caz, ar domina producerea scenariului, în timp ce adevărata artă ar începe doar o dată cu realizarea filmului. O asemenea atribuire de roluri, cu statute cu totul diferite ale scenariului și filmului, este lămurită de Guido Aristarco. În acest sens, deși rostite mai de mult (dar după aserțiunea lui Barbaro), câteva propoziții ale criticului italian - ulterior revizuite sau amendate de el însuși în direcții mereu diferite și nesigure¹ - reprezintă o reușită îmbinare de prejudecăți formulate cu o înaltă competență teoretică, fapt care le asigură calitatea de model stabil al unei anumite poziții față de natura, valoarea și funcția scenariului. "... dacă e adevărat, susține Aristarco, că «în momentul în care se elaborează un subiect, autorul vine pentru prima oară în contact cu legile creației artistice» (ghilimelele mici indică un cunoscut citat din Pudovkin, cu care criticul italian polemizează), tot atât de adevărat e că această creație se înfăptuiește și că există numai în film; filmul e operă de artă și nu scenariul, care e, în orice caz, sau aproape întotdeauna, un material mai mult sau mai puțin mort, mai mult sau mai puțin inform: el conține montajul, dar numai sub formă de propunere; ritmul e prevăzut, dar ritm propriu-zis nu există" (2, p. 189). Deocamdată ar fi de semnalat în textul lui Aristarco doar o serie de contradicții de suprafață: Pudovkin, când susține că autorul, elaborând subiectul scenariului, vine în contact pentru prima oară cu legile artistice, formulează, după cum recunoaște și Aristarco, o concluzie adevărată. Întemeierea ei se bazează pe faptul că elaborarea subiectului presupune o anumită modelare artistică, lucru foarte bine știut de cineastul

rus, care, la data formulării ideii sale, era la curent, după toate probabilitățile, cu amplele cercetări în domeniul poeziei subiectului întreprinse de Șklovski și de alți reprezentanți ai școlii teoretice cărora îi aparținea, ca să nu mai amintim de experiența proprie de creație. Aristarco crede însă că și afirmația contrară poate fi tot atât de adevărată, deoarece momentul de creație respectiv se desfășurează numai în film. Dar, ca propoziția criticului să se dovedească la fel de netăgăduit ca și concluzia lui Pudovkin, ar însemna că, uzându-se de un alt limbaj artistic decât cel al filmului propriu-zis, subiectul să nu poată fi înfăptuit. Or, a susține, de pildă, că într-un text scris cu ajutorul unei limbi naturale subiectul nu poate fi înfăptuit, ceea ce ar contrazice întreaga experiență a literaturii narative, devine, ori cum am întoarce lucrurile, o enormitate. Evident, o asemenea enormitate nu este totuși rostită de criticul italian, atribuind inaptitudinea înfăptuirii doar scenariului, care, în viziunea sa, nu este operă de artă. Afirmația respectivă, formulată inițial inflexibil, este imediat retractată într-un mod destul de confuz: “în orice caz, sau aproape întotdeauna”. Dar putând exista și excepții, adică unele scenarii cu calități artistice, întreaga coerență a raționamentului se năruie: scenariul poate fi uneori operă de artă. Această contradicție este căptușită de o alta și mai evidentă: creația se desfășurează și există numai în film, de unde rezultă că “filmul este operă de artă și nu scenariul”. Criticul, deși transcrie substantivul “film” cu literă mică, lasă să se înțeleagă că peliculele în toate cazurile sunt opere de artă, ceea ce constituie o altă evidentă enormitate. Fiind simplificată de patosul polemic, să admitem că afirmația respectivă nu trebuie înțeleasă în sens absolut: sunt și destule filme lipsite de calități artistice, multe dintre ele calificate ca atare și în exegezele criticului. Existând, deci, și excepții în care creația nu se desfășurează în film, acesta din urmă se trezește în situația scenariului, filmul poate fi reușit sau nereușit, valoarea nedepinzând de

situația sa de discurs privilegiat. Aristarco pare să creadă că ar exista totuși un asemenea statut de vreme ce, referindu-se numai la scenariu, folosește sintagma “un material mai mult sau mai puțin mort, mai mult sau mai puțin inform”. Surplusul metaforic al textului, cu toate că întuneacă mesajul aristarcian, ne întoarce la ideea că filmul în orice situație este un discurs viu și constituit formal. Dacă am atribui însă fragmentului citat un tip de raționalitate, pe care, de fapt, acesta nu-l are, s-ar putea înțelege că filmele se raportează în orice situație la un model supra-individual care le asigură o anumită viabilitate structurală, nu și valorică. Judecata opusă s-ar aplica doar scenariului: el este mort, inform (adică nu se poate înfăptui estetic) deoarece nu deține o structură a sa, asemeni filmului. Ca pură speculații., ipoteza nu este cu totul absurdă. Cu două condiții, ambele obligatorii: dacă nu are o formă a sa, trebuie în mod necesar ca scenariul să nu poată fi inteligibil ca text, să fie infirm ca instrument de comunicare și, în același timp, să se constituie pe un soi de gol valoric. Ambele condiții nu pot fi însă respectate în practică: oricine citește un scenariu și vede apoi filmul-pereche își dă seama că între cele două texte există un intens flux de comunicare; de asemenea, oricine este la curent cât de cât cu viața cinematografului știe că regizorul, producătorul etc. aleg un scenariu sau altul (și nu de puține ori invers, scenariul își alege regia), bazându-se pe criterii, bune sau rele, și de ordin valoric. Aristarco nu verifică însă consecințele teoretice și practice ale afirmațiilor sale, preferând să guste în continuare din plăcerea cam searbădă a contradicțiilor logice ireconciliabile. Scenariul, deși e “inform”, conține montajul, dar numai sub formă de propunere, și cuhnea! *“ritmul e prevăzut (în același scenariu, n.n.) dar ritm propriu-zis nu există”*. Am putea adăuga: scenariul conține imagini, personaje, acțiuni, metafore, semnificații etc., dar... Dacă ne-am menține în jocul logic destul de dubios propus de criticul italian, după acest “dar” nu ar mai putea urma nimic.

în realitate, scenariul deține toate aceste elemente, potrivit structurii sale care e de natură literară. Că lucrurile stau așa rezultă din faptul că montajul, ritmul, imaginile și toate celelalte * sunt analizabile ca elemente concrete ale discursurilor numite scenarii. Ele sunt elemente fundamentale și concrete ale textului, nicidecum propuneri. Citind scenariul *A trăi*, destinul lui Watanabe nu ni se înfățișează ca o propunere, ci ca o realitate a textului, tot așa cum citind *Moartea lui Ivan Ilici* înțelegem destinul oarecum similar al eroului lui Tolstoi tot ca pe un element al discursului. Doar raportând un text la altul, înțelegem că între cele două discursuri există o anumită filiație literară. Numai în acest raport de filiație personajul lui Tolstoi poate fi socotit față de personajul lui Kurosawa, dacă nu găsim un cuvânt mai potrivit, o propunere. Calitatea de propunere, născută numai din raporturile de filiație artistică, nu transformă nuvela lui Tolstoi într-un text mai mult sau mai puțin mort, mai mult sau mai puțin inform. Personajele, subiectul, imaginile, montajul (compoziția adică), ritmul și dialogul din scenariu, fiind elemente concrete ale unui anumit tip de discurs, devin propuneri numai în raporturile de filiație cu un virtual film. Altminteri, până la ivirea fericitei situații, când elementele amintite devin propunere, ofertă etc., ca și după ce procesul de transmutare a lor în celălalt discurs s-a încheiat, scenariul se păstrează intact în întreaga sa concretețe. După filmare, scenariul nu devine un text vid. Faptul că, statistic vorbind, interesul publicului față de film este cu mult mai ridicat decât față de scenariul care i-a stat la bază, pare a fi mai curând o problemă culturală și nu estetică. Chestiunea estetică, fiind în primul rând de natură valorică, ar putea fi eventual lămurită numai prin analiza comparată a unui anumit scenariu cu perechea sa filmată. Înfăptuirea artistică ni s-ar înfățișa, după toate probabilitățile, într-un asemenea caz, nu atât de simplă și unilaterală cum susține cu vervă partizană Aristarco.

Propozițiile criticului italian, atât de înțesate de contradicții, care nu au permis parcurgerea lor decât în zig-zag și în ralanti, au totuși meritul important de a provoca prin ricoșeu o idee, relativ simplă și, cum se spune, pozitivă: scenariul și filmul sunt legate printr-o filiație ce se desfășoară întotdeauna dinspre primul text spre cel de-al doilea, situație complicată de faptul că cele două discursuri se întemeiază pe structuri artistice și semiotice diferite. Scenariul ca discurs deține o structuralitate de tip literar care îi imprimă anumite particularități ale expresiei și conținutului. Filmul, tot ca discurs, decurgând dintr-o structuralitate diferită, antrenează alte forme ale expresiei și ale conținutului.

În pofida acestor deosebiri structurale, filiația scenariu-film are un caracter global. Dacă înrudirea artistică în linie descendentă dintre un text literar, punct de pornire, și un alt text literar, punct de sosire, are, de regulă, în vedere un unic nivel (nativ, semantic, imagistic, simbolic, de procedeu compozițional etc.), filiația scenariu-film este suprasaturată, ea îmbrățișând nivelurile textelor în totalitatea lor. În același timp, parcă pentru a compensa excesul acestei pluralități, filiația amintită se produce, în principiu, o singură dată: un scenariu dă naștere unui singur film.

Această situație a filmului, de moștenitor unic și oarecum geamăn al scenariului, nu poate rămâne fără consecințe în planul relațiilor dintre structurile artistice ale celor două discursuri. Structura scenariului, vorbim deocamdată în termeni de simplă ipoteză, rămânând o structură de tip literar, trebuie să dețină totuși unele particularități care s-o înrudească într-un fel sau altul cu structura operei filmice. Fără o asemenea afinitate, care, firește, nu va conduce nici pe departe la identificare, filiația scenariu - film nu s-ar putea realiza în forme atât de ample.

Rezultă astfel că reaua judecare a scenariului pe motivul meșteșugului sau al științei (cu toate că ne dăm seama că o

asemenea judecare nu se sprijină pe o singură prejudecată) se iscă din proasta înțelegere a problemei. Scenariile de duzină, asemeni filmelor și romanelor de același calibru artistic, nu se bazează pe meșteșug, cu atât mai puțin pe știință, că de talent nici nu poate fi vorba, ci pe clișee. Dacă produsele amintite sunt făcute cu o anumită “știință”, aceasta se reduce la o eficientă cunoaștere și aplicare a unor rețete ale succesului. În realitate, marii meșteșugari ai scrisului, ce dețin și o înaltă conștiință a menirii lor, sunt, cum prea bine se știe, mari scriitori ca Poe, Flaubert, Tolstoi, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu etc. Că această latură a muncii asupra textului e uneori ascunsă cu pudoare, o știe foarte bine același Edgar Allan Poe: “Majoritatea scriitorilor, scrie el, - în special poeții - preferă să dea de înțeles că ei compun printr-un soi de sublimă frenezie, printr-o intuiție extatică, și s-ar înfiora pur și simplu dacă ar lăsa publicul să arunce o privire în culise, să zărească cum se înfiripă gândirea lor rudimentară, (...) toate roțile și roțițele, toată mașinăria necesară schimbării decorului, scările și trapele, penele de cocoș, vopseaua roșie și peticele negre, care, în nouăzeci și nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui *histrion* literar” (62, pp.35-36).

Fiind un tip particular de scriitor, asemănător celui descris de Poe, pentru care frenezia și simțul extatic joacă un rol secundar față de capacitatea de a domina roțile și roțițele mecanismului textului său, scenaristul (de altminteri, ca și regizorul) este nevoit să adopte o poziție receptivă față de ideea de meșteșug și știință, cum s-a văzut, și din motive suplimentare. Prin natura lucrurilor, structura scenariului și discursurile derivate din ea² au un caracter mai apăsător formalizat dacă le-am compara, de pildă, cu structura și discursurile romanești. Formalizarea (în sensul existenței unor particularități cu un grad ridicat de recurență) decurge în mod esențial din necesitatea scenariului de a se adecva unui alt tip de discurs, filmul, pe

care în mod paradoxal îl “provoacă”, tot așa cum străvechea formalizare a textului teatral decurge din nevoia de a se adecva virtualelor spectacole scenice ce își au punctul de pornire în el însuși. Destinat să genereze o singură filiație, scenariul trebuie să se bazeze pe o structură puternică, singura garanție proprie, de altminteri insuficientă, a unei administrări oneste a potențialului său valoric. De aceea, scenaristul este o conștiință artistică dedublată: el trebuie să fie mai întâi scriitor, autorul unui discurs literar particular, și, în același timp, cineast, capabil să-și alcătuiască propriul text în vederea unei cât mai fericite întâlniri cu un alt discurs - filmul. Scenaristul repetă astfel, într-un spațiu artistic diferit și pe alte căi, destinul milenar al autorului dramatic.

II. *Scenariul ca structură tinzând spre altă structură.* Cele spuse sus își au în parte originea și în reflexiile cuprinse într-un articol al scriitorului, cineastului și teoreticianului italian Pier Paolo Pasolini, “Scenariul ca structură tinzând spre altă structură” (57, pp.86-95). Pentru a se face mai bine înțeles, Pasolini pornește de la ipoteza, nu numai teoretică, a existenței unui scenariu “care n-a fost adaptat după un roman” și, care, dintr-un motiv sau altul, “nu a ajuns pe ecran” (57, p.86). Scenariul, desprins astfel din contextul său natural, trăind numai prin propriile sale puteri, ni s-ar înfățișa ca o operă întreagă, împlinită în sine, ce a pretins utilizarea anumitor tehnici narative, a unor procedee particulare de scriere, și a cărei specificitate decurge din aluzia, cuprinsă chiar în structura textului respectiv, la o posibilă operă “cinematografică de făcut” (Ibid.). Numai prezența acestei aluzii, devenită componentă a textului, certifică tipicitatea și autonomia operei literare respective, imprimându-i anumite trăsături particulare “tuturor scenariilor veritabile și funcționale” (57, p.87). Examinarea unei asemenea opere presupune însă folosirea unui sistem analitic adecvat în care intră atât instrumente ale poeziei și criticii literare, cât și unelte

ce aparțin poeziei și criticii de film, deoarece, scenariul fiind operă literară, deține întotdeauna o “intenție a formei” cinematografice (Ibid.).

Definind scenariul ca o structură tinzând spre o altă structură, Pasolini nu trece la descrierea acesteia, dar oferă sugestii interesante în vederea realizării unei asemenea întreprinderi. “Caracteristica principală a «semnului» tehnicii scenariului, scrie autorul italian, este aceasta: a face aluzie la semnificat *pe două căi diferite, concomitente și confluyente (s.a.)*. Adică: *semnul scenariului face aluzie la semnificat pe calea normală a tuturor limbilor scrise și în mod specific a jargoanelor literare, dar în același timp face aluzie la același semnificat, trimițând la un alt semn, acela al filmului de făcut. De fiecare dată, în fața unui semn al scenariului, mintea noastră parcurge în același timp două căi - una rapidă și normală și o a doua lungă și specială - pentru a-i surprinde semnificatul*” (s.n., 57, p.88). Prima cale ne conduce spre receptarea obișnuită a lumii reprezentate, modelate într-o operă literară narativă, cea de-a doua spre relevarea unui film virtual. Pentru a concretiza ideea lui Pasolini ne putem imagina doi critici ai presupusului scenariu: primul, care nu a văzut nici un film și care nu are nici cea mai vagă idee despre limbajul cinematografic (situația criticului literar dinainte de 1895), și un al doilea, imposibil de situat istoric, cinefil exclusivist, care s-a abținut de la lectura operelor literare aparținând genurilor tradiționale. Primul critic va înțelege scenariul ca un text literar, având anumite particularități structurale și stilistice, care, desigur, îl vor surprinde dar nu-l vor împiedica să parcurgă, să înțeleagă și să evalueze în felul său textul. Cel de-al doilea, parcurgând același scenariu, își va imagina doar filmul ce urmează a fi făcut. Un critic ambivalent devine complicele a două tipuri de înțelegere: una fondată pe tradiția lecturilor sale literare, cea de-a doua, bazată pe experiența de spectator de cinema. Cele două înțelegeri se vor

încrucișa în actul lecturii, fuziunea lor dând naștere unui model de receptare în bună măsură nou. În contextul noului tip de lectură, eventuala impresie de nedeșăvârșire (pe care scenariul o poate crea dacă raportăm experiența lecturii lui la experiența lecturii speciilor literare tradiționale), ce decurge din necesitatea întreținerii aluziei la filmul de făcut, va fi resimțită nu ca neîmplinire artistică, ci ca element stilistic (Ibid.) sau, mai exact, ca particularitate tipologică a textului ce decurge din anumite norme (constrângeri) structurale specifice.

Existența acestor constrângeri naște însă o anumită întrebare: autolimitarea, fie ea și “normată” estetic, nu provoacă o micșorare a potențialului expresiv al scenariului? Unei asemenea întrebări i se poate răspunde că orice fel de operă este creată în baza unor anumite autolimitări, care nu sunt numai constrângeri, ci în primul rând determinări tipologice și valorice. Exemplul cel mai înalt în domeniul textelor care se servesc de expresia verbală este drama. Vom fi nemulțumiți de oricare dintre marile texte ale dramaturgiei universale numai dacă le vom pretinde să fie ceea ce nu pot și mai ales ceea ce nu trebuie să fie. Că scenariul, cu experiența lui ce se întinde doar de-a lungul a aproximativ optzeci de ani de istorie, din câte știm încă nescrisă, nu poate cere o omologare comparabilă cu cea a dramei intră în ordinea normală a lucrurilor.

III. *Structura scenariului.* Descrierea structurii scenariului se va baza pe analiza unui fragment semnificativ din *Deșertul roșu*, acesta însumându-se exemplificărilor concrete deja aduse în discuție și care vor mai fi aduse.

Alegerea scenariului lui Antonioni a fost determinată din considerente în primul rând practice. Deși scris de un regizor (o spunem în treacăt, cei mai mulți dintre regizorii autentici sunt și mari scenariști), scenariul se înfățișează explicit ca text literar, lipsindu-se de acele atât de naive și îndoielnice “indicații de regie” la care recurg unii scenariști “profesioniști”, cu totul

inutile din punct de vedere al valorificării lor filmice, și care dau textului un aer pestriț, simulând o cinematograficitate, de cele mai multe ori falsă. În același timp, fragmentul aparține unui text așa cum a fost redactat înainte de realizarea decupajului și a filmului, și care, deși a avut șansa valorificării lui cinematografice, își păstrează acea formă de text autonom încheiat în sine, despre care vorbea Pasolini. În plus, scenariul, fiind publicat după difuzarea filmului (probabil, din credința obișnuită a producătorilor că publicarea prealabilă ar duce la diminuarea succesului de public), își păstrează intact interesul la lectură, ca orice text literar. Trebuie remarcat, totodată, întrucât este vorba aici de un alt criteriu de alegere a textului, că între scenariu și film, cu toate că ambele au fost realizate de același autor, există diferențe, uneori destul de apăsate, cel din urmă neurmându-l în toate amănuntele pe primul. În sfârșit, alegerea unui scenariu scris de un autor care este și realizatorul lui cinematografic vrea să pună în lumină cât mai limpede că studiul de față nu-și propune să opună pe scenarist regizorului (oposiție care ar degenera din motive lesne de bănuț în exaltarea unor priorități ce nu interesează studiul de față), ci să se concentreze asupra descrierii trăsăturilor particulare ale structurii scenariului și să examineze relațiile acestuia cu filmul.

Fragmentul din scenariul *Deșertul roșu* de Michelangelo Antonioni (1).

“Zona canalelor de scurgere. Exterior zi³

I D Cerul este înnorat. I În spatele norilor și negurii se întrezărește un soare bolnav. I Giuliana, Corrado și Ugo sunt în apropierea zonei industriale. I De asemenea, obișnuitul peisaj cu fabrici, coșuri și rafinării. I Ceva mai departe, alte cabane de pescuit, în aceeași stare de părăsire ca și cea a lui Ugo. /

II N Giuliana este înfoclită într-un șal și îi e frig. I Ziua e rece. I Corrado trage de frânghia legată de bățul unei plase de pescuit aflate în fața cabanei. I Funia e putredă și se rupe. I

C o r r a d o : I Totuși, ce păcat!

U g o : I Scursurile din toate fabricile astea trebuie până la urmă să se verse undeva. I/

Cei trei privesc apa spumoasă și murdară a canalului. I E neagră de țitei ca și iarba și nămolul de pe mal. I Apă infectată. I Giuliana înaintază, adresându-se lui Corrado. /

G i u l i a n a : Într-o zi, la Medicina, am intrat cu el într-un restaurant să luăm o chiflă... i Era un om care spun<ea... ți-amintești?!

Mai întâi se întoarce spre Ugo, apoi spre Corrado, care continuă în locul ei. I

C o r r a d o : I Da... i protesta că ți-parul putea a petrol. I A

III N I Ugo se îndreaptă pentru a intra în cabană, urmat de Corrado și de Giuliana. I

U g o : I Sunt doi ani de când n-am mai trecut pe aici. I O s-o las să cadă-n paragină. I

Trage zăvorul. I Ușa scoasă din balamale nu opune ndci o rezistență. I Ugo intră. I Ceilalți doi rămân în ușă. I/

În interior, cabana e mucegăită I și umedă. I Tencuiala e căzută în cea mai mare parte. I Bolta micului șemineu e găurită. I Un perete e acoperit în întregime de un afiș turistic reprezentând un luminiș tropical cu zebre: I dă impresia că te afli într-un alt loc, cu o altă climă. I Corrado se apropie de stâlpul ușii și privește afișul. I

C o r r a d o : I Uneori mi se pare că nu am nici un drept să mă aflu unde sunt. I De aceea, probabil, îmi vine s-o iau mereu din loc. I/

Giuliana îl privește curioasă. I Apoi pleacă, I în timp ce Ugo iese. /

IV N Văzându-și soția atât de înghețată, i se adrestează afectuos. I

U g o : ! Vrei mânușile mele?!

G i u l i a n a : ! Mulțumesc, Ugo... Mi-e destul de cald și

așa. 1/ Privirea lui coboară spre pantofii ei foarte vechi și cam rupti.

Ugo: I Uite cu ce pantofi ai ieșit la plimbare, de parcă n-ai mai avea și alții...I

Giuliana surâde ca și când s-ar scuza, fără să răspundă.I

U g o: I Știți ce-o să facem? I îi așteptăm în mașină, dăm drumu' la încălzire. Mergem?/

V N Giuliana se îndreaptă spre drum. I Ugo încearcă să închidă ușa cabanei, dar zăvorul îi dă bătaie de cap. I Corrado se află lângă el. / După puțin timp, cei doi se îndreaptă spre Giuliana, care se află înaintea, la treizeci de metri. / Mergând, Corrado spune:I

C o r r a d o: în ziua accidentului Giulianei, tu unde erai? I Ugo se întoarce puțin neliniștit, privindu-l în față.I

U g o: I La Londra. I De ce?

C o r r a d o: I Și te-ai întors?I

U g o: I Nu... I Mi-au spus că nu e necesar... că puteam... I Giuliana ți s-a plâns de asta?

C o r r a d o: I Nu. Deloc.I

U g o: I Atunci, de ce m-ai întrebat?I

Corrado nu-i răspunde. /

VI N Puțin mai târziu, după ce Ugo dispare, mergând înaintea pentru a-și întâlni prietenii, Corrado pășește pe malul unei mlaștini cu apa înnegrită și spumoasă. I Ia o piatră și o aruncă în adânc. /

Giuliana se află mai în față, I Corrado se îndreaptă spre ea.I

G i u l i a n a: I Tu ești de stânga sau de dreapta?I

C o r r a d o: ! Oho! Cum de ți-a trecut prin cap să mă întreb așa ceva? Te ocupi de politică?!

G i u l i a n a: ! Nu, Doamne ferește... Așa.I

C o r r a d o: I E ca și când ai întreba: în ce lucruri crezi? Sunt cuvinte grave, Giuliana, care pretind răspunsuri precise. I în fond, nu știi prea bine în ce anume să cred. Cred, într-un

anumit fel, în umanitate. Mai puțin în dreptate. Cred în socialism, poate... Ceea ce contează este să te descurci într-un mod ce ți se pare just pentru tine și pentru ceilalți, adică de a avea conștiința împăcată. A mea este îndeajuns de liniștită, dacă asta vrei să știi. I /

Giuliana îl privește net, I ca și când i-ar căuta pe chip tâlcul cuvintelor. I E destul de surprinsă. I Spune cu o anumită ironie: I

G i u l i a n a: I Ai amestecat în același flacon o grămadă de cuvinte frumoase. I

Râde. I Apoi se apropie. I Giuliana privește spre pâlcul de pini unde se vede mașina prietenilor lor.

G i u l i a n a: I Iată-i I /

VII N Noii prieteni sunt un bărbat de patruzeci de ani și o femeie de treizeci, cu o carte sub braț. I Ugo se pregătește să facă prezentările. I

U g o: I Inginerul Corrado Zeller...

I Nu i se dă timp să. sfârșească. I Max îl întrerupe. I

M a x: I German? I

C o r r a d o: I Nu, nu... pot să vă desfășor întregul meu arbore genealogic. I

I Max îi strânge mâna lui Corrado. I

M a x: Fac parte din seminarul din Atena, I dă-mi mâna și totul o să fie în regulă. I

Corrado îl privește uimit. I își lasă prinsă mâna, pe care Max i-o scutură cu vigoare. Corrado îi întreabă pe ceilalți din privire, amuzat de comportamentul lui Max. I Dar prietenii par obișnuiți, nici unul nu clipește. I Max continuă:

M a x: Ea e soția mea. I

Corrado strânge mâna Lindei. I

C o r r a d o: Tot din seminarul din Atena? I

Linda: Ferească sfântul. I

Toți râd. I Când râsul încetează, Ugo, I în fața peisajului dezolant, a canalelor murdare, a luminii cenușii și nebuloase, în

liniștea tot mai profundă, I simte nevoia să justifice aducerea prietenilor într-un asemenea loc.

U g o : I N-am avut o idee prea bună aducându-vă aici.l

C o r r a d o : I E greșeala mea, nu am crezut că-i chiar așa. I Aluzie la canalele de scurgere.l

M a x : I Eu din contră, știam... Tocmai de-aia am pregătit peștele la mine.l

Se întoarce spre Corrado.l

M a x : Cabana mea e pe malul mării. I Și peștele a fost pescuit tot în mare, în larg.l Trebuie să fie gata de-acum.l Le-am spus pentru ora unu'.l

își consultă ceasul, apoi se îndreaptă cu ceilalți spre mașină, zicând:

M a x : Și Mili?l

L i n d a : O să vină acolo.l

U g o : Giuliana, vii?/

VIII N I Giuliana nu se mișcă. Stă încremenită pe marginea drumului, puțin într-o parte, și privește câmpia aproape în întregime acoperită de o ceață joasă, albă, densă. /

Ca prin minune,, o navă apare printre pini și alunecă în liniște pe apa canalului, ascunsă de vegetație.

C o r r a d o : I La ce privești?l

Giuliana, ca răspuns, îi arată o pată de nisip și nămoî gri azuriu.l

G i u l i a n a : I Ai văzut pata?l Ce frumoasă.. .l /

C o r r a d o : I Care pată?l

G i u l i a n a : I Acolo... vezi?l

C o r r a d o : I Da... Da, frumoasă...l /

Corrado privește cu atenție punctul spre care este îndreptată privirea Giulianei: nisipul din fața lor este absolut normal. / Neștiind ce interpretare să dea observației Giulianei, instinctiv se gândește să nu o contrazică și să nu ia în seamă ciudățenia spuselor ei. I Giuliana nu spune nimic.l Spontan se închide în

sine.l Se îndreaptă spre soțul ei și prietenii săi. I Corrado o urmează, rostind cu un ton lejer, pentru a destinde atmosfera puțin bizară a situației:

C o r r a d o: I Știi că există animale care văd numai în alb și negru?!

G i u l i a n a: Da?/

IX D Mașina lui Max se îndepărtează printre pini.l Ugo îi așteaptă lângă mașina sa./”

Pentru un ochi analitic cât de cât avizat, fragmentul scenariului lui Antonioni relevă, ca orice text beletristic, narativ, bidimensionalitatea structurii sale. Pe de o parte, straturile care ierarhizează și formalizează materiale tematice eterogene, iar, pe de altă parte, fazele-părți ce segmentează textul în unități lingvistice și prozastice de diferite dimensiuni.⁴ Caracterul de structură desemnat de cele două dimensiuni (straturile și fazele-părți), deși descoperit de estetica fenomenologică, corespunde exigențelor formulate de metodologia structurală. Elementele structurii în concretețea lor se schimbă de la discurs la discurs, dar ele, ca entități generice (straturile și fazele-părți ca atare), se păstrează în baza acelorași principii de coerență. Structura se autoreglează, în pofida transformărilor la care sunt supuse elementele sale.

IV. *Straturile structurii scenariului.* Nu trebuie deci să surprindă că stratificarea fragmentului citat, ca și cea a scenariului în întregul său, corespunde stratificării operelor literare narrative. Stratul sonor fonetico-lexical, dispus linear, generează un strat al unităților de sens, care, la rândul său, desemnează apariția succesivă a unor obiecte (stratul obiectelor), ce tind să se ordoneze în serii coerente, sugerând o anumită desfășurare vizuală și auditivă (stratul imaginii), prin mijlocirea căreia ne reprezentăm actele personajelor, relațiile dintre acestea, precum și motivațiile lor aparente sau lăuntrice (straturile narațiunii), pentru ca acestea să se constituie într-o cale de acces spre un

“ultim” dincolo, teritoriul mai mult sau mai puțin incert și tainic al unei anumite viziuni plămuitoare despre lume (stratul ideii individuale, al viziunii și modelării stilistice).

Dacă în termenii generali ai acestei dimensiuni structura scenariului nu se deosebește de structura celorlalte opere literare narative, anumite trăsături particulare ale straturilor, și nu ierarhizarea acestora, par a fi relevante pentru specificitatea sa de ansamblu.

De pildă, modelarea stratului fonetico-lexical tinde, datorită extremei sale simplități și limpezimi, spre un fel de antimodelare. Formațiunile sonore lingvistice (avem în vedere, în primul rând versiunea originală în limba italiană) par a lipsi, la acest nivel, de autoreflexivitate: emisiunea sonoră nu este centrată nicăieri asupra ei însăși, nici un cuvânt ori altă formațiune lingvistică nefiind aleasă și combinată în vederea obținerii vreunui efect plastic-auditiv, cum se întâmplă în poezie și nu de puține ori în proză. Întrucât nici un asemenea efect nu împiedică perceperea imediată a sensului și, de asemenea, întrucât nici o imagine sonoră fonetico-lexicală nu ne reține atenția pentru valoarea sa proprie, dacă totuși se poate vorbi aici despre o modelare, aceasta ține de un fel de artă a alunecării. Materia fonetico-lexicală este astfel aleasă și combinată pentru ca puterea receptivă a cititorului să poată trece dincolo într-un regim egal, mereu atent la proporții, pentru a regla la un nivel relativ constant ritmul înțelegerii sensului⁵. Deși incolor în contexte mici, stratul despre care vorbim creează la suprafața textului un climat lingvistic auster, o despuiere de orice fel de decorativism și emfază, care amplifică tensiunea lecturii. Stratul sonor fonetico-lexical al scenariului radicalizează astfel un aspect formal cunoscut al prozei obiective, a cărui stilizare lipsită de vehemență pare a se supune doar funcției de comunicare a limbajului. Dacă avem în vedere ordinea apariției, stratul sonor fonetico-lexical al scenariului

este dominat de vectorializare, asigurând un fel de cădere liberă și egală a percepției în stratul sensului. Dacă, din contră, ne situăm în ordinea structurii, examinând straturile nu dinspre suprafață spre adânc, ci din adânc spre suprafață, înțelegem că modelarea sonoră fonetico-lexicală este determinată de o anumită particularitate absolut necesară configurării sensului.

Stratul următor, ivit din și dincolo de materia sonoră transparentă și oarecum impasibilă a cuvintelor, este mobilizat pentru a pune în valoare doar un semantism vizual și auditiv care urmează să ne conducă în preajma receptării obiectelor, întâlnim și aici același fenomen al alunecării, cu mult mai temperat însă, deoarece stratul semantic al scenariului se constituie ca un fel de filtru care dispune doar de două ieșiri: semnificanții verbali, care au în principiu capacitatea de a produce o vastă constelație de forme ale sensului, sunt triați doar pentru capacitatea lor de a vedea și auzi. Această triere implică o anumită încetinire a percepției, pentru a produce un semantism specializat, apt să genereze un univers obiectual vizibil și audibil de o densitate neobișnuită.

În cazul scenariului lui Antonioni, cerul, negura, soarele, figurile personajelor, fabrica și coșurile ei, cabanele, canalele de scurgere, funia, iarba și nămolul, zăvorul, ușa scoasă din balamale, tencuiala, șemineul, afișul turistic, arborii și vegetația, vaporul etc., însoțite de elementele sonore (citatul nu ne face "să auzim" decât replicile personajelor), umplu pur și simplu stratul până la refuz, excluzând alte tipuri de obiecte. Situându-ne în ordinea apariției, se poate observa că stratul obiectelor încetinește într-un mod destul de evident înaintarea percepției, fixând atenția în special asupra stării epice a lucrurilor. De pildă, obiectele și, în parte, personajele din scenariul lui Antonioni sunt marcate parcă de simptomele unei maladii incurabile: soarele e bolnav, cabanele sunt părăsite și căzute în paragină, apa e murdară, funia e putredă, iarba e năclăită de

petrol, cabana lui Ugo e mucegăită și umedă, tencuiala e căzută, Giuliana e bolnavă și ea, cuvintele personajelor par gata să se destrame etc. Obiectele din scenariul lui Antonioni, ca și din oricare alte texte ce întrunesc, cum susține Pasolini, trăsături similare tuturor scenariilor veritabile și funcționale, tind să depășească pura lor substantivitate: ele există asemeni unor subiecte, restituind subtextului o primă autoreflexivitate secretă, refuzată, cum s-a văzut, primelor două straturi.

Paradoxal, pentru a crea o asemenea centrare asupra stării obiectelor, privirea receptivă nu este întoarsă de la început spre interior, ca de exemplu, în poezie, ci spre realitate, spre lume, spre a vedea obiecte știute de noi toți, cărora li se descoperă însă un regim de existență neobișnuit. De exemplu, orice interpretare am putea da obiectului “canal de scurgere cu apa infectată” în afara celui de obiect ireal, de fantomă a propriului nostru spirit. La fel, nava care se ivește, plutind dincolo de stufărișuri și pini, deși e o apariție mai puțin obișnuită, nu stârnește nici cea mai mică îndoială în legătură cu “realitatea” sa. Cu toate că, într-o primă instanță e îndreptată spre exterior, privirea contemplă lumea fizică pentru a o interioriza. Starea de dezolare, trecând în mod egal prin lucruri și prin ființe, sugerează un climat sufletesc în care încetul cu încetul ne regăsim. Figurile obiectelor, resimțite inițial ca referenți documentaristici, se imaterializează, devenind elementele unui limbaj interior. Aceasta, cu atât mai mult cu cât întâlnesc aici, în memoria cititorului, vechi și statornicite înțelesuri antropologice arhetipale, într-o stare, desigur, difuză și latentă ale acelorași obiecte, pe care textul scenariului într-un fel sau altul le actualizează⁶.

Polarizarea modelării asupra lumii fizice, ca premisă pentru crearea unui anumit imaginar, deși alcătuiește un element autonom aparținând, structurii scenariului, confirmat de o întreagă tradiție a prozei beletristice, nu poate să nu fie pusă și în legătură cu necesitățile poetice ale structurii filmului. Cititorul

sau criticul ambivalent, despre care se vorbea mai sus, descoperă în starea epică a obiectelor cuprinse în scenariu, punctul de pornire al unei modelări posibile de alt tip, provocată de textul literar, dar care cade în sarcina filmului ce urmează să fie făcut.

Modelarea atentă a obiectelor, care introduce în ordinea apariției o anumită încetinire a percepției, tocmai pentru a o fixa asupra stării lor epice, este determinată, în ordinea structurii, de particularitățile stratului următor, cel al imaginii. Centrat asupra formei vizuale și audibile a obiectelor, stratul imaginii din scenariu apare ca un mediu puternic formalizat. Compus din fragmente când continue, când discontinue, organizate ritmic, deținând o anumită disponibilitate de a sugera figuri poetice, ce țin fie de formele metonimiei, fie, mai rar, de cele ale metaforei, stratul imaginii din scenariu are posibilitatea realizării unor efecte poetice remarcabile. Este adevărat că realizarea acestor posibilități depinde, cum vom vedea, de colaborarea cu stratul narațiunii. Împotriva unor păreri comune, probabil dintre cele mai înrădăcinate, potrivit cărora doar filmul este o artă a imaginii, trebuie arătat că invenția imagistică începe, dacă avem în vedere textele constituite artistic, o dată cu scrierea scenariului. Ceea ce stă, se pare, la rădăcina amintitei prejudecăți este incapacitatea, cât se pare de curioasă, de a nu sesiza diferența dintre caracterul nedeterminat, “imaterial”, al imaginii din scenariu, ca, de altminteri, din orice operă literară, care conferă acesteia o formă particulară de apariție estetică, și caracterul determinat, direct perceptibil al imaginii filmului, din care decurge o altă formă de apariție artistică. Se manifestă în această imposibilitate de diferențiere un primitivism destul de izbitor în ordine fenomenologică, din care rezultă că existentul este reductibil la ceea ce este imediat perceptibil: imaginea e doar ceea ce se vede cu ochiul liber⁷. Fără a ne referi decât în treacăt la rolul imaginii în organizarea

comunicării, indiferent de forma de apariție a acesteia, rol subliniat de psihologi, antropologi, logicieni etc., trebuie amintite totuși opiniile lui Gaston Bachelard, care susține că *“simbolurile (vizuale, n.n.) nu trebuie să fie judecate din punct de vedere al formei... ci al forței lor”* și că, dacă trebuie reținută totuși și ideea formei, atunci trebuie luată în seamă imaginea literară *“mai vie decât orice desen”*, întrucât aceasta transcende elementul direct perceptibil, fiind *“mișcare fără materie”* (30, p.56). Fără a cădea în păcatul de a crede că imaginea filmului este simplă execuție artizanală a imaginii din scenariu ar putea fi avansată ipoteza că cele două tipuri de imagine, deținând forme proprii de apariție, sunt invenții autonome, deși filiația scenariu-film este lesne sesizabilă și la acest nivel.

Într-o primă instanță analitică, valorificarea prin imagini a obiectelor și a stării lor în scenariu pare a fi identică cu descrierea practică de proza narativă. Ceea ce nu satisface pe deplin în constatarea respectivă este că descrierea cuprinsă în scenariu nu este niciodată lăsată în voia ei, lipsită fiind de acele momente de exaltare sau uimire, caracteristice multora din discursurile literare (să ne amintim, de pildă, de descrierile balzacienne), recurgând la un ton mai curând constatativ (*“Funia e putredă și se rupe”*), iar atunci când, totuși, o anumită subiectivitate se lasă cuprinsă în text, ea are doar rolul de a ne atrage atenția asupra aspectului modal al imaginii, fără ca subiectivitatea să tulbure descrierea propriu-zisă: *“Ca prin minune, o navă apare printre pini și alunecă în liniște pe apa canalului, ascunsă de vegetație”*. Sintagma *“ca prin minune”* vrea să remarce caracterul miraculos, neobișnuit al apariției vasului, dar descrierea prin ea însăși nu este tulburată de nici o vibrație tonală, de parcă apariția vasului nu s-ar deosebi de constatarea că *“în interior cabana e mucegăită și umedă”*. O asemenea ciudată pasivitate tonală nu poate să nu ducă cu

gândul la faptul că descrierile din scenariu sunt mai curând priviri, aspectul lor literar constând în transcrierea unor experiențe vizuale asemănătoare celor din viața cotidiană. Descrieri ce înregistrează aspectele vizibile ale lumii fizice și care, din momentul alegerii lor, au o importanță funcțională egală, pentru că toate sunt la fel de prezente și “concrete”. Pentru a povesti, scenariul trebuie mai întâi să arate, să “vadă”. Ceea ce întărește impresia că descrierile din scenariu sunt priviri este relația de concomitență ce se creează între obiectul văzut și actul descrierii lui: vedem atâta timp cât privim. Descrierea obișnuită din textele prozei tradiționale ne face în schimb martorii unei experiențe vizuale deja încheiate. Ea descrie ceea ce s-a văzut. În plus, relația de concomitență dintre prezența obiectului și vederea lui face din descrierea din scenariu un element care invadează textul în întreaga sa întindere. Vedem nu numai figurile umane și obiectele, înfățișarea lor, dar și ceea ce ele fac sau li se întâmplă. Sau, mai exact, ceea ce se întâmplă poate fi relatat numai dacă e descris, relatarea rămânând întotdeauna dincolo de descriere. În aceste condiții chiar și vorbirea trebuie văzută, imaginea sugerată neîntrerupându-se în timpul conversației dintre personaje. Faptul că, în linearitatea textului literar, fraza “*Funia e putredă și se rupe*” marchează o pauză în care Corrado și Ugo schimbă câteva replici nu înseamnă că imaginea se întrerupe și ea în acest răstimp pentru a reapărea o dată cu fraza “*Cei trei privesc apa spumoasă și murdară a canalului*”. Profitând de densitatea prezenței obiectelor, stratul imaginii din scenariu, structural vorbind, este o prezență continuă și ubicuă - e peste tot și tot timpul. Ființele și lucrurile sunt cuprinse în ochiurile mobile ale unei plase de priviri care le urmăresc, de departe, de aproape, în stare de repaus sau de mișcare, ca și când un martor vizual ar glisa cu ușurință în toate direcțiile posibile, multiplicându-se la infinit.

Treptat însă impresia că imaginea din scenariu transpune doar experiența vizuală din viața cotidiană devine îndoielnică, din pricina, să-i zicem, unui fel de narcisism discret dar indiscutabil al descrierii care o generează. Imaginile pentru a se constitui trebuie să contemple ființele și lucrurile, starea lor, ceea ce presupune însă și o anumită autocontemplare. Pentru a oglindi lumea fizică imaginile trebuie să se descopere pe ele însele în această lume ca într-o oglindă. Pentru a descoperi o ordine în existența personajelor și a lucrurilor, imaginile din scenariu trebuie să-și descopere propria lor ordine, pentru a sesiza ritmul desfășurărilor în realitatea fizică imaginară el trebuie să-și descopere propriul său ritm. Pe scurt, descrierile care alcătuiesc stratul imaginii din structura scenariului sunt componentele unei construcții vizuale, care se folosesc de starea epică a obiectelor lumii cotidiene.

Particularitățile amintite ale stratului imaginii din structura scenariului decurg astfel din fuziunea descrierii, ca procedeu aflat în zestrea literaturii narative, și nevoia simulării (și în același timp a stimulării), prin mijlocirea scrisului, a imaginii filmice. Această fuziune creează o situație curioasă: scenariul se slujește de alegeri și combinații de cuvinte într-o manieră cvasireferențială pentru a realiza alegeri și combinații de imagini vizuale în cheie poetică. Dacă acest proces de invenție poetică nu începe acum, există riscul - confirmat adesea în filmul narativ - să nu mai aibă când să apară. De altfel, Pudovkin prefigurase de mult o asemenea înțelegere, când susținea că pentru scenarist “cuvintele pe care le scrie n-au importanță în sine, ci prin imaginile plastice *sugestiv exteriorizate* pe care ele le descriu” (s.a., 67, p. 117-118). Dovjenko formulase și el o exigență asemănătoare: “un scriitor care vrea să devină scenarist trebuie în primul rând să uite de profesiunea lui de culegător de cuvinte și să învețe pe aceea de *creator de imagini*” (s.n., 83, p. 5). Prioritatea despre care vorbesc cei doi

cineaști-teoreticieni nu pune în inferioritate uzajul verbal din scenariu, ca și când acesta ar fi un fenomen secundar sau rudimentar, ci îi pretinde o nouă performanță artistică și comunicativă: interzicându-i-se centrarea asupra straturilor fonetico-lexical și a celui semantic, modelarea verbală trebuie astfel condusă încât să deplaseze accentul poetic asupra obiectelor și imaginii și, după cum se va putea imediat observa, asupra straturilor narațiunii. O depoetizare aparentă în contul unei concentrări poetice de profunzime.

Particularitățile straturilor narațiunii decurg, dacă punem între paranteze rolul dialogului, din faptul că narațiunea din scenariu se naște exclusiv din și dincolo de mediul imaginilor vizuale și audibile (neverbale). Și invers: întreaga desfășurare vizuală este modelată pentru ca personajelor scenariului să li se întâmple mereu ceva, să li se ofere noi și noi experiențe narrative. Această relație dintre cele două straturi face ca narațiunea, înscriindu-se firește în diferite registre ritmice, să fie în scenariu o prezență cvasiconstantă. Chiar în secvența citată, aparținând unui scenariu "dedramatizat" (parcă așa s-a spus), cum este *Deșertul roșu*, narațiunea deține o expansiune remarcabilă, lucru lesne sesizabil prin simpla sa rezumare: veniți cu gândul de a se deconecta într-un spațiu, cel al canalelor Padului, până nu de mult frumos și reconfortant, Ugo, Corrado și mai ales Giuliana, soția primului, sunt șocați de aspectul dezolant al locului, desfigurat de poluarea produsă de o uzină chimică din apropiere. Refuzați de peisajul exterior, cei trei, în așteptarea unor prieteni, se refugiază în cabana de pescuit a lui Ugo, dar și aici constată că a pătruns paragina, ceea ce îl face pe Corrado să simtă nevoia de a pleca într-un loc îndepărtat, iar pe Giuliana să trăiască și mai intens senzația de înstrăinare față de soțul său și în genere față de lume. Bănuind că boala femeii s-ar datora faptului că Ugo nu s-a întors din străinătate la aflarea veștii că soția sa a avut un accident de

automobil, Corrado încearcă o apropiere de Giuliana, într-o manieră oarecum ambiguă, dar și cu gândul de a o ajuta. Giuliana intuiește însă că, dincolo de o anumită înclinație spre problematizare, Corrado este inconsistent sufletește. După sosirea prietenilor, femeia înțelege și mai profund incompatibilitatea dintre sine și Corrado: cei doi văd nu numai lumea, ci și un peisaj în mod diferit⁸.

Apariția narațiunii ca element relativ constant, dincolo de stratul continuu al imaginii, îi imprimă anumite trăsături particulare. Intuiția perceptivă fiind reținută de efectele vizuale cuprinse în acea mișcare fără materie despre care vorbea Bachelard, dezvoltarea acțiunii și a relațiilor dintre personaje, motivațiile și scopurile lor împrumută din desfășurarea de imagini, pe de o parte, un anumit relief material, concret, iar pe de altă parte, un fel de fluiditate explicabilă prin faptul că ceea ce vedem este totuși o imagine. O naturalețe indiscutabilă, o lipsă de intenționalitate ce ține de evidența lucrurilor ce se petrec în fața noastră și totodată un puternic efect de nedeterminare, deoarece vizibilul, doar descris, nu poate decât sugera narațiunea. Deducem ceea ce fac sau suportă personajele doar din manifestările vizuale și audibile ale imaginilor, semnificația acțiunilor rămânând nerostită, ascunsă în penumbra narațiunii. “Pentru orice acțiune romanescă (relevată de discursul romanului clasic), remarcă Roland Barthes, există trei regimuri posibile *ale expresiei*: Sau sensul este enunțat, acțiunea numită, dar nu detailată [...]. Sau, sensul fiind totdeauna enunțat, acțiunea este mai mult decât numită: descrisă [...]. Sau acțiunea este descrisă, dar sensul este trecut sub tăcere: actul este pur și simplu conotat (în sens propriu) printr-o semnificație implicită [...]” (10, p. 85)⁹. Trebuie observat că, spre deosebire de roman - în care pot fi utilizate în funcție de context unul sau altul din cele trei regimuri narrative sau combinații ale acestora - scenariul recurge, de regulă, la ultimul. Scenariul lui

Antonioni confirmă într-o manieră riguroasă alegerea cu precădere a acestui registru narativ: *“Puțin mai târziu, după ce Ugo dispare, mergând înainte pentru a-și întâlni prietenii, Corrado pășește pe malul unei mlaștini cu apă întunecată și spumoasă. Ia o piatră și o aruncă în adânc. Giuliana se află mai în față, Corrado se îndreaptă spre ea”*. Sau: *“Corrado îl privește uimit. Își lasă prinsă mâna pe care Max i-o scutură cu vigoare. Corrado îi întreabă pe ceilalți cu privirea, amuzat de comportamentul lui Max. Dar prietenii par obișnuiți, nici unul nu clipește”*. În situația în care se lasă, totuși, cuprinsă în același plan cu acțiunea, semnificația explicită capătă forma unei motivații, altminteri greu de înțeles, a comportamentului unui personaj, dar prezența sa este topită în masa aceleiași descrieri din exterior a narațiunii: *“Corrado privește cu atenție punctul în spre care este îndreptată privirea Giulianei: nisipul din fața lor este absolut normal. Neștiind ce interpretare să dea observației Giulianei, instinctiv se gândește să nu o contrazică și să nu ia în seamă ciudățenia spuselor ei*. Giuliana nu spune nimic. Deodată, se închide în sine. Se îndreaptă spre soțul și prietenii săi. Corrado o urmează...”(s.n.).

Enunțarea explicită a sensului, la care se referea Barthes, are în proza tradițională, printre altele, și un important rol funcțional: ea organizează desfășurarea narațiunii în baza unor ierarhii și înlănțuiri semantice lesne sesizabile, mijloc de care scenariul nu dispune. Cu toate acestea, simpla lectură a unui scenariu articulat artistic, cum este cel citat, pune în evidență o organizare compozițională a narațiunii cu mult mai evidentă decât în alte specii literare, atât la nivelul întregului cât și la cel al părților, în care proporțiile, distribuirea accentelor, alternanțele și paralelisme, continuitățile și discontinuitățile, bine cumpănite, sunt cuprinse într-un desen riguros spațializat simetric ce pare a căpăta valoare prin el însuși, degajând un farmec al povestirii de care nici textul scenaristic și nici filmul nu se pot

dispensa. Acest paradox sesizabil la nivel empiric este explicabil din punct de vedere al structurii prin locul oarecum singular ocupat de stratul narațiunii în ierhia de straturi ale scenariului. Dacă particularitățile de apariție ale acțiunii sunt motivate prin detașarea acesteia din mediul imaginilor, organizarea compozițională este determinată de înlănțuirile semnificațiilor implicite degajate chiar de narațiune, și care, în pofida caracterului lor impalpabil, dirijează întregul demers compozițional. Pentru că, în textele literare în care narațiunea apare doar prin descrierea ei amănunțită, suprimarea formei explicite a sensului nu înseamnă și suprimarea oricărei forme a sensului. Redus într-o primă instanță la funcționalitate denotativă exclusiv vizuală și auditivă, stratul sensului care urma celui sonor fonetico-lexical se dedublează într-un strat suplimentar, preponderent conotativ, așezat după (sub) stratul narațiunii și în umbra acestuia. Abia în urma străbaterii stratului acțiunilor și relațiilor dintre personaje, al acțiunii acestora asupra obiectelor sau a obiectelor asupra personajelor, descoperim o desfășurare semantică suplimentară, modelată conotativ, ambiguă și, în același timp, stabilă, având un înalt grad de nedeterminare și, totuși, între anumite limite, descriptibilă. Acest strat semantic, care ar putea fi numit și al sensului poetic, pe de o parte, în ordinea apariției, se detașează din și dincolo de stratul narațiunii, iar pe de altă parte, în ordinea structurii, dirijează, determină întreaga plăsmuire compozițională a aceleiași narațiuni. Semnificațiile explicite descrise de Roland Barthes ca aparținând primelor două regimuri ale acțiunii organizează compoziția narațiunii din exterior, în timp ce semnificațiile implicite joacă același rol, prezidând modelarea compozițională din interior. Dar străpungând straturile de deasupra și în special pe cel al narațiunii, înțelegem că starea obiectelor din fragmentul scenariului lui Antonioni, despre care se vorbea mai sus, este rezultatul unei vrăjmășii ciudate, pe care o atribuim de

regulă doar relațiilor dintre personaje, și că soarele bolnav, cabana de pescuit ajunsă în paragină, apa murdară și spumoasă etc. sunt cum sunt ca urmare a acțiunii unui alt obiect monumental și agresiv, uzina chimică. La fel, doar parcurgând straturile până dincolo de cel al acțiunii și relațiilor intuim că surescitarea Giulianei, frigul, neliniștea, nevoia de ocrotire, suspiciunea și disperarea decurg din revelația că starea sa nu este efectul unui banal accident de automobil, ci reflexul relațiilor sale cu un univers natural la fel de alterat. Sfășierea sa sufletească se regăsește în destrămarea deznădăjduită a naturii, în sfârșit, tot dincolo de stratul narațiunii, putem desluși o anumită determinare semantică a relațiilor dintre personaje, diferită de cele relevate de secvențele precedente, dar continuându-le: Ugo, acceptând și provocând starea anormală a lumii naturale, se definește ca vinovat și de starea Giulianei; Corrado, refuzând imaginea și înțelesul aceleiași lumi, pare să-și însușească rolul de posibil salvator al Giulianei; iar Giuliana ni se descoperă ca actuală victimă a unui soț inconștient și posibilă jertfă a unui salvator inconsistent. Toată această rețea semantică nu este naturală, în sensul că nu este desemnată direct de valorile semice ale formațiunilor verbale cuprinse în primul strat al structurii scenariului, ci de tensiunea dintre straturile imaginii, narațiunii și sensului conotativ (poetic), de jocul de-a retardarea și vectorializarea în care acestea au intrat. Asemenea dislocări poetico-semantică sesizabile în contextul relativ restrâns al unei secvențe sunt și rezultatul relațiilor dialogice dintre secvențe și grupuri de secvențe despre care s-a vorbit mai sus, deschizând drumul procesului de metaforizare a subiectului scenariului în ansamblul compoziției sale.

Dialogul, în măsura în care participă la formarea imaginii vizuale și auditive din scenariu și a lumii reprezentate de narațiune, deține și el un rol important, rareori autonom, în mecanismul conotării sensului. Replica rostită de Corrado

(“Uneori mi se pare că nu am nici un drept să mă aflu unde sunt. De aceea, probabil, îmi vine mereu să o iau din loc”), având propria sa semnificație verbală, participă la investirea semantică despre care vorbim, în măsura în care imaginea celui care vorbește este intercalată între imaginea afișului turistic și cea a Giulianei, care îl ascultă. Suita celor trei imagini vizuale peste care se suprapune replica respectivă, desemnând împreună o anumită mișcare narativă (Corrado are de gând să plece), participă la sugerarea acelui sens prin care este marcată fragilitatea relațiilor dintre cele două personaje.

Prezența desfășurării semantice care submersează narațiunea, întâlnită în unele opere literare “tradiționale” numai în contexte mici, ori având un grad mai ridicat de desfășurare ca inovație stilistică în proza comportamentistă (behavioristă), devine în scenariu normă structurală și valorică. O asemenea prezență care, din perspectiva criticului literar, poate fi înțeleasă ca simplă particularitate, pentru teoreticianul de film are și un înțeles suplimentar: structura scenariului face și la acest nivel tot ce depinde de ea pentru a veni în întâmpinarea structurii filmului, pe care o caută și de care este căutată, printr-o abatere stilistică în ordine literară ce-i asigură un tip propriu de desfășurare a sensului poetic, apt în același timp să fie fructificat de viitorul discurs. Pentru că filmul furnizează și el semnificația artistică într-o formă asemănătoare.

Dincolo de acest strat semantic suplimentar, apărut în structura scenariului prin infrațiune stilistică, ne întâmpină stratul ideii individuale a autorului, o viziune artistică a lumii. Privit în ordinea apariției, acest strat ia naștere chiar din mediul complexelor reacții poetico-semantice schițate anterior, înfățișându-ni-se, în ordinea structurii drept o viziune care, modelând și gândind lumea imaginară a textului, se modelează și se gândește pe sine. Scenariul *Deșertul roșu* pare a avea la bază, în termeni generali, un anumit mod de a judeca societatea

postindustrială, ale cărei performanțe economice și tehnologice nu sunt însoțite de tentative tot atât de izbutite în sensul conservării frumosului natural al lumii și cu atât mai puțin în cel al perfecționării morale, psihice și, în genere, umane, a ființelor care trăiesc în această lume. O asemenea posibilă judecată nu se sistematizează însă discursiv, fiind constrânsă chiar de normele structurii din care face parte să stârneasă mecanismele stilistice ce prezidează întregul semantism conotativ al stratului de deasupra, să determine în continuare prin intermediul acestuia compoziția subiectului cuprins în stratul narațiunii, să-și prelungească apoi puterea plăsmuitoare, folosindu-se de strategiile narațiunii pentru a produce întreaga țesătură de imagini, care, centrată asupra contemplării obiectelor, imprimă acestora o anumită stare, ce nu poate fi cuprinsă decât printr-un efort de denotare semantică auditivă și vizuală, concretizată la suprafața textului printr-o modelare verbală a cărei transparență este decisă tocmai de necesitatea ca întregul angrenaj poetic-structural să poată fi întrevăzut. Viziunea artistică, nedeținând o formă directă de apariție, se implică prin medieri succesive în totalitatea proceselor modelatoare ale structurii și, ca să zicem așa, în disperare de cauză, devine stil. Fără a avea posibilitatea de a-i semnala acum eventualele particularități, amintim, totuși, că scenariul fiind operă narativă, viziunea sa este în mod fundamental o viziune asupra personajului. În cadrul acestei determinări generale, viziunea modelatoare din scenariu, mai mult decât cele din alte forme literare, face din misterul existenței umane unul din punctele geometrice ale poeziei sale, devenind acut interogativă și oraculară. Bazându-se pe o anumită pulsație dialogică a straturilor și a părților, recurgând la un întreg sistem de incifrări și descifrări, viziunea din scenariu pune destinul omului sub semnul enigmaticului. Dacă ținem seama numai de rezultatele extreme, viziunea oraculară poate duce la valorificarea poetică profundă

a tainei sau la simpla vehiculare reificatoare a imprevizibilului, putând lua forma fie a unei înalte meditații asupra condiției omului și a istoriei sale, fie a unei totale prăbușiri în derizoriu.

Caracterul, de regulă enigmatic-oracular al viziunii artistice din scenariu, asupra căruia se va insista într-un capitol viitor, trebuie pus în egală măsură pe seama normelor artistice ale acestuia, ce conduc spre constituirea sa ca text literar autonom, dar și cu principiile de structurare a filmului, care e menit să suscite și să orienteze într-un mod cu mult mai ferm decât alte opere receptivitatea spectatorului. Chiar un scenariu ca *Deșertul roșu*, atât de străin, aparent, de o asemenea exigență, așază destinul eroinei - Giuliana - sub semnul tainei și al oracularului, opunând fragilitatea și singurătatea existenței personajului unui univers uman și obiectual, în fond, enorm, terifiant.

Privite în ansamblul lor, straturile scenariului refac, așadar, ierarhia de straturi ale operei literare narative. Anumite particularități sesizate mai sus, cum ar fi transparența stratului sonor fonetico-lexical, semantismul exclusiv vizual și auditiv al celui de-al doilea strat, prezența în stratul obiectelor numai a unor lucruri și ființe configurate inițial documentaristic, gradul ridicat de continuitate a stratului imaginii, modelarea narațiunii prin suprimarea semnificațiilor explicite, ceea ce conduce la apariția unui strat suplimentar al sensului apăsător conotativ, și, în sfârșit, caracterul accentuat oracular al viziunii artistice modelatoare pot fi gândite ca trăsături particulare de ordin stilistic, pe care scenariul le-a triat din experiențele mai vechi și mai noi ale altor genuri și specii literare, pentru a le ordona într-o aranjare tipologică proprie.

V. *Fazele-părți ale structurii scenariului.* Afinitatea scenariului cu opera literară narativă privind straturile este reconfirmată și dacă avem în vedere cealaltă dimensiune a structurii sale, desfășurarea în faze-părți. Ca orice operă literară narativă, scenariul pune în evidență o dublă segmentare: o segmentare

subfrastică, căreia îi corespund fonemele, monemele, morfe-mele, lexemele și secvențele lingvistice, de studierea cărora se ocupă în principal diferite sectoare ale lingvisticii; și o a doua segmentare, superfrastică (superfrazală, singura care ne interesează aici), care segmentează orice discurs narativ în perioade, supraperioade, scene, capitole și părți (49, pp. 221-230) de descrierea căreia se ocupă teoria literaturii și poeticile particulare.

Cum este de așteptat, ca și în cazul straturilor, specificitatea scenariului nu pare a depinde de existența în sine a segmentării superfrazale, ci de anumite particularități ce se manifestă în cadrul acestei segmentări.

Pentru a trece la descrierea unor asemenea trăsături proprii este necesar ca, urmându-l pe Wolfgang Kayser (Ibid.), să avem în vedere mai întâi existența unor anumite modalități ale vorbirii literare în cadrul cărora se manifestă segmentarea. Teoreticianul german, slujindu-se de analiza unui fragment din primul capitol al romanului *Miinchhausen* de Immermann, ajunge la concluzia că, în genere, proza narativă utilizează modalități de vorbire literară cum sunt descrierea, relatarea, discuția, aprecierea, cărora, după părerea noastră, trebuie să li se adauge și analiza. Cu alte cuvinte, perioada (formată din minimum o propoziție) și, respectiv, o perioadă mare (o unitate stabilă și relativ autonomă, formată din minimum o perioadă) nu pot fi decupate decât dacă li se identifică simultan și modalitățile de vorbire literară cărora le aparțin. O perioadă sau o perioadă mare poate fi realizată prin descriere și în acest caz este descriptivă, prin relatare, situație în care ea devine narativă, prin discuție, ceea ce face ca ea să se configureze ca dialogală, cu ajutorul aprecierii pentru a se constitui ca apreciativă și, în fine, cu ajutorul analizei pentru a se modela ca analitică, îmbinarea dintre registrele vorbirii și segmentare sau, poate, mai exact spus, placarea segmentării pe anumite forme ale vorbirii conduce, cum observă Kayser, spre semantizarea și

formalizarea discursului literar, făcând ca ele să-și desfășoare “tocmai în literatură deplina lor forță vitală” (49, p. 230).

Deși Wolfgang Kayser nu se ocupă în mod nuanțat decât de perioade și perioadele mari de tip descriptiv, pe care le identifică în baza unor noțiuni-cheie ce sunt de regulă din punct de vedere sintactic subiecte desemnând obiecte, în jurul cărora unitățile respective se omogenizează, sugestiile sale metodologice sunt suficient de fertile pentru propunerea unor criterii de identificare a celorlalte forme ale vorbirii literare. Perioadele și perioadele mari narative se omogenizează în baza unor noțiuni-cheie de tip predicativ ce desemnează acțiuni; cele apreciative sunt marcate de noțiuni-cheie ce presupun formularea unor judecăți, de regulă, ale naratorului; cele analitice se organizează fie sub forma unor descrieri de stări interioare, situație în care noțiunea-cheie este un subiect, fie spre cea a unor procese sufletești, caz în care aceeași noțiune-pivot este de tip predicativ; perioadele și perioadele mari dialogale, fiind identificabile ca vorbiri directe ale personajelor, pot fi la rândul lor descriptive (un personaj descrie ceva), narative (un personaj povestește ceva), apreciative sau analitice, fiind marcate totodată interogativ, afirmativ, asertiv etc.

Fragmentul din scenariul lui Antonioni probează cu suficientă claritate că scenariul este segmentat în perioade și perioade mari ce recurg la registrele de vorbire literară amintite. De exemplu, primul alineat cuprinde o perioadă mare de tip descriptiv, formată din perioade de natură identică: “Cerule este înnoțat. În spatele norilor și negurii se întrezărește un soare bolnav. Giuliana, Corrado și Ugo sunt în apropierea unei cabane de pescuit, pe malul unui canal de la periferia zonei industriale. De asemenea, obișnuitul peisaj cu fabrici, coșuri și rafinării. Ceva mai departe, alte cabane de pescuit în aceeași stare de părăsire ca și cea a lui Ugo”. Ceea ce trebuie remarcat din capul locului, fapt oarecum singular în textele literare narative,

este că perioadele citate sunt toate monopropoziționale. Perioadele, formate din câte o singură propoziție, având în centru câte o noțiune-cheie ce desemnează obiecte (cerul, soarele, cele trei personaje, peisajul industrial, cabanele de pescuit), alcătuiesc o perioadă mare a cărei omogenitate și relativă autonomie decurg din necesitatea de a figura un traseu vizual riguros structurat și supus unei anumite desfășurări ritmice. Nu descrierea minuțioasă a fiecărui obiect, ci doar marcarea stării lor, și mai ales înscrierea percepției lor într-o anumită desfășurare ritmică par a fi ținta modelării descriptive a perioadei mari.

Același tip de utilizare, ce are drept efect o extremă asceză a tonului epic, îl întâlnim și în perioadele care alcătuiesc perioade mari de tip narativ: [Ugo] “Trage zăvorul. I Ușa scoasă din balamale nu opune nici o rezistență. I Ugo intră. I Ceilalți doi rămân în ușă.” Perioadele monopropoziționale, având drept noțiuni-cheie predicate, desemnând acțiuni concrete, se înscriu într-o perioadă mare narativă, ca faze ale unei acțiuni coerente, puternic vizualizate și organizate ritmic.

Lapidaritatea modelării, ce trebuie înțeleasă totuși ca tendință, se afirmă și în cazul unor perioade cu caracter apreciativ: /Giuliane/ “îi e frig. Ziua e rece” sau “Apă infectată”, ori (ca referire la afișul turistic) “dă impresia că te afli într-un alt loc, cu altă climă”. Trebuie observat însă că asemenea perioade sau perioadele cu caracter analitic, intervenite cu totul accidental în scenariu, nu au posibilitatea de a forma perioade mari cu caracter independent. Perioadele “îi e frig” și “ziua e rece” sunt atașate de perioada descriptivă “Giuliana este înfocșorată într-un șal”, ca motivare a felului în care arată eroina, formând împreună cu aceasta o perioadă mare descriptivă. Celelalte două perioade apreciative citate au, cum s-ar spune, același destin: sunt incluse și ele în perioade mari cu caracter descriptiv.

O situație oarecum diferită este creată de perioadele dialogale. Dacă luăm în discuție, de exemplu, primele patru replici

ale secvenței vedem că dialogurile nu se supun tendinței de formulare cât mai lapidară caracteristice celorlalte forme de vorbire. Prima replică a lui Corrado este formată dintr-o perioadă monopropozițională cu caracter apreciativ; cea de-a doua, a lui Ugo, deși e formată tot dintr-o singură propoziție, are o amplitudine mai mare; cea de-a treia replică, a Giulianei, este formată din două perioade (ambele rezultate din relatări); ultima replică, aparținând lui Corrado, este formată din două perioade: una, scurtă, afirmativă, eliptică de subiect și predicat, și cealaltă, mai amplă, narativă. Discursul personajelor are propria sa întindere determinată de amplitudinea conținutului enunțării, de starea personajelor, de situația în care ele se află etc., lucru confirmat și de celelalte dialoguri cuprinse în secvența citată. Cu toate acestea, în pofida amplitudinii lor variabile, perioadele dialogale din scenariu se află, cel puțin dintr-o primă perspectivă, în situația perioadelor apreciative sau analitice: ele nu se constituie în unități autonome de rang superior. Primele două replici (ale lui Corrado și Ugo) sunt flancate de două perioade mari descriptive, prima terminată cu „.. Funia e putredă și se rupe” și cea de-a doua, care începe cu “Cei trei privesc apa spumoasă...”. Cealaltă pereche de replici pentru a fi inclusă în “image” este premersă de o perioadă narativă (“Giuliana înaintează, adresându-se lui Corrado”). Vorbirea personajelor nu întrerupe, cum s-a mai spus, desfășurarea imaginilor, aceasta asimilând în continuitatea percepției estetice și figurile personajelor care vorbesc. Din acest prim punct de vedere, perioadele dialogale par a juca în scenariu rolul oarecum inert și subordonat al celor apreciative și analitice, lăsându-se încorporate fie în descriere, fie în relatare. Pe de altă parte însă perioadele dialogale, se observă imediat, creează ele însele acțiune sau participă la amplificarea celei sugerate vizual. Replicile amintite, dincolo de evocarea unei acțiuni trecute, generează o acțiune prezentă, care nu e reductibilă pur și simplu la actul

vorbirii. Schimbul de replici marchează agravarea stării Giuliani, contribuind și la o modificare sesizabilă a relațiilor sale cu celelalte două personaje. Dialogul creează astfel o pulsație de tip dramatic ce determină apariția sau intensificarea relației.

Observația cea mai importantă care se impune în urma sesizării fenomenului de mai sus se referă la faptul că, în special cu ajutorul dialogului (cu toate că dialogul nu reprezintă decât unul din mijloacele ce pot fi folosite în acest scop), perioadele mari sunt omogenizate în faze-părți de ordin superior, pe care le-am putea numi episoade ale secvențelor¹⁰. În exemplul dat, episodul începe cu perioada descriptivă "Giuliana este înfoclită într-un șal..." și se încheie cu replica lui Corrado: "Da... protesta că țiparul putea a petrol". Episodul secvenței poate fi lesne identificat mai întâi prin faptul că el este fixat într-un anumit loc al unei ambianțe spațiale, care, la nivelul capitolului, pare a se putea întinde la infinit. Din întinderea vastă a câmpiei intersectate de canale, presărată cu cabane, mărginită de instalațiile industriale etc., episodul cantonează într-un anumit punct, cel din fața cabanei lui Ugo. De asemenea, durata episodului este omogenă sau relativ omogenă, între perioadele mari, descriptive, narrative sau dialogale neintervenind elipse. În schimb, între episoadele care compun secvența este inserată de fiecare dată câte o elipsă care marchează discontinuități temporale și spațiale, în cazul secvenței din scenariul lui Antonioni - nu foarte apăsate, dar sesizabile. De pildă, între sfârșitul primului episod al secvenței care se încheie cu o imagine de ansamblu a cabanelor de pescuit lăsate în părăsire și începutul celui la care ne referim este inclusă o "săritură" în timp. Într-un mod și mai evident, între replica lui Corrado care încheie episodul și mișcarea desemnată de sintagma "Ugo se îndepărtează pentru a intra în cabană" este instalată o altă elipsă. În același timp episodul modelează o anumită tranșă narativă din ansamblul secvenței, suficient de

omogenă pentru a o identifica, și totodată lipsită propriu-zis de un înțeles artistic independent, care să-i asigure o autonomie reală. Sensul, în cadrul episodului, nu tinde spre închidere (cum se întâmplă în cadrul secvenței), el putând fi delimitat doar în relațiile semantice cu celelalte episoade. Agravarea stării Giulianei ca și actualizarea întâmplării petrecute într-un mic restaurant, când un client protestase că i se dăduse un sandviș mirosind a petrol, sunt determinate de dezastrul căruia i-a căzut victimă peisajul înfățișat în perioada mare descriptivă anterior.

Episoadele secvenței pot fi însă nu numai narative, ci și descriptive. Perioadele și perioadele mari cu care începe secvența citată formează un episod descriptiv după cum ultimul alineat (în componența căruia intră doar două perioade) indică prezența, de asemenea, a unui scurt episod similar. Identificarea unui asemenea episod de secvență se sprijină pe aceleași criterii ca și în cazul celui narativ, natura, sa descriptivă decurgând din caracterul omogen, tot descriptiv, al perioadelor din care este format.

Folosind criteriile amintite se poate constata că secvența citată din scenariul *Deșertul roșu* este formată din nouă episoade, primul și ultimul fiind descriptive, iar celelalte șapte, narative. Din simpla inventariere a episoadelor, se constată că secvența (care nu este decât un caz particular al capitolului din proza narativă) deține o alcătuire complexă ce derivă din existența mai multor instanțe de organizare indicate de modelarea perioadelor, a perioadelor mari și a episoadelor. Pe măsură ce trece spre ultimul nivel se poate observa că textul scenariului triază formele de vorbire, recurgând, când se ajunge la cel al episoadelor de secvență, doar la două asemenea registre: descrierea și relatarea. Aceasta nu înseamnă însă că trierea duce spre simplificarea modelării artistice, deoarece, așa cum sperăm că s-a și înțeles, celelalte forme ale vorbirii literare sunt incluse în episoadele care au fie caracter descriptiv, fie narativ.

De pildă, primul episod asimilează în descriere nu numai dezagregarea naturii, ci și aprecierea, evident implicită, a naratorului față de ceea ce se descrie. Episoadele următoare, deși sunt realizate prin relatare, propun o analiză destul de minuțioasă, sesizabilă într-un plan secund, a procesului sufletesc prin care trece Giuliana. De asemenea, asimilarea dialogurilor în procesul relatării, ceea ce împiedică autonomizarea lor, nu anulează participarea uneori decisivă a discursurilor verbale ale personajelor la configurarea lumii filmului. Utilizarea “pe față” doar a celor două forme ale vorbirii literare trebuie înțeleasă în specificitatea sa artistică, ea fiind o formă de stilizare particulară caracteristică scenariului.

Stilizarea amintită are în principal funcția de a organiza compozițional și ritmic faza-parte imediat următoare - secvența. Comparabilă cu capitolul, folosit în proza narativă, secvența poate fi formată cel puțin dintr-un singur episod (descriptiv sau narativ), sau, dacă avem în vedere limita sa maximă, dintr-un număr relativ mare de episoade, cu condiția unei alcătuirii în sens compozițional și tipologic extrem de riguroase. Secvența citată din scenariul lui Antonioni degajă o remarcabilă unitate compozițională mai întâi pentru că se lasă omogenizată de un element poetic-semantic unic și central, ceea ce am numit mai înainte a fi un predicat analitic (secvențial), care, cu aproximație, poate fi formulat în felul următor: contemplând înfiorată dezastrul căruia i-a căzut victimă natura, Giuliana își dă seama că starea sa interioară este în bună măsură echivalentă cu starea exterioară a lucrurilor și că în fața acestei deprecieri generalizate va trebui să se descurce, după toate probabilitățile, singură. Centrarea ansamblului unei părți relativ ample asupra unui singur efect nu este, cum s-ar putea bănuși, o invenție proprie scenariului, ci decurge în bună măsură din experiența prozei narrative. Fără a da exemple de capitole din texte literare tradiționale cu mult mai scurte decât secvența

din *Deșertul roșu* (deși ar trebui amintit măcar în treacăt sistemul de segmentare la care recurge uneori Sterne), îl cităm pe Tolstoi care este adeptul unei anumite poziții lămuritoare în această privință: “Sistemul capitolelor scurte, notează el, pe care l-am adoptat din capul locului este cel mai comod. *Fiecare capitol trebuie să cuprindă o singură idee sau un singur sentiment*” (s.n., 84, p. 135).

Pentru a-și desemna “ideea”, secvența este segmentată, cum se amintea mai sus, în nouă episoade axate fiecare asupra câte unui anumit nucleu poetic-semantic identificabil dar ne-autonom (descrierea peisajului, relatarea întâmplării cu sandvișul, decizia lui Corrado de a pleca, incapacitatea lui Ugo de a-și ajuta eficient soția, evocarea împrejurărilor în care s-a petrecut accidentul de automobil, confruntarea “ideologică” dintre Corrado și Giuliana, întâlnirea celor trei cu Max și Linda, relevarea incompatibilității dintre Giuliana și Corrado, descrierea plecării), care, pentru a fi receptate în desfășurarea lor pas cu pas, sunt despărțite de elipse.

Segmentarea prin elipse introduce o anumită desfășurare ritmică tipic antonioniană - reliefând o serie de coliziuni poetico-semantice, susținute de experiențe psihologice și etice - care devine coloana vertebrală a compoziției capitolului (secvenței). Primul episod, descriptiv, creează simultan un dublu efect: pe de o parte o senzație de dramatism, generată de dezastrul ecologic, pe de altă parte, o contemplare lentă, oarecum detașată și estetizantă a aceluiași fenomen. Cel de-al doilea episod, deși narativ, se situează în prelungirea celui precedent, motivând “frigul” Giulianei și apropierea sufletească de Corrado, prin evocarea unei experiențe comune. Episodul al treilea produce un anumit șoc ritmic, deoarece dorul de ducă al lui Corrado micșorează speranțele Giulianei legate de același personaj. Efectul respectiv este agravat de relatarea cuprinsă în episodul al patrulea, întrucât cealaltă alternativă - eventuala

salvare a femeii de către soțul ei - este infirmată de totala lipsă de intuitivitate a lui Ugo. Surprinzător, episodul care urmează ne pune în contact cu un Corrado activ, interesat în mod real de destinul Giulianei, pentru ca o asemenea ipoteză să fie infirmată imediat de rezultatul nesatisfăcător al anchetei morale la care bărbatul este supus în cel de-al VI-lea episod. Ajunsă în acest punct de criză, desfășurarea poetico-semantică, părând a se îndrepta rapid spre o dezlegare explicită, este întârziată de apariția unui episod accidental (întâlnirea cu Max și Linda), care, introducând o anumită cezură ritmică, nu face decât să amplifice curiozitatea legată chiar de amintita dezlegare. Episodul al VII-lea, inteligibil în sine (cei doi văd peisajul în mod diferit) nu ne oferă satisfacția cunoașterii deznodământului așteptat, cu toate că apariția vaporului include în subtext ideea plecării lui Corrado, secvența încheindu-se cu o descriere retardantă (ultimul episod) și nu cu o relatare lămuritoare. Secvența în ansamblul ei se deschide pentru a putea fi cuprinsă în contextul de secvențe al întregului scenariu.

Lăsând pentru mai târziu lămurirea, în sens larg, a procedeelelor de intensificare a suspansului într-un scenariu “dedramatizat”, trebuie să consemnăm deocamdată că acestei construcții ritmice extrem de riguroase, căreia i se supune, îi corespunde și o tipologizare a ei, ceea ce justifică ipoteza lui Christian Metz cu privire la existența unor forme stabile și recurente ale acestor faze-părți create de tradiția scenaristică și filmică. Secvența din scenariul *Deșertul roșu* este narativă, deoarece sensul în jurul căruia substanța sa se omogenizează are formă predicativă, confirmată și de majoritatea episoadelor componente ce sunt realizate, cum s-a văzut, prin relatare. În același timp, ea este discontinuă: episoadele sunt despărțite prin elipse, implicând selecția doar a unor momente privilegiate dintr-o durată a povestirii “reale” mai mare decât suma

duratelor episoadelor cuprinse în secvență. Discontinuitatea este atenuată însă de faptul că episoadele, deși selectate “pe sărite”, sunt înscrise în desfășurarea naturală, cronologică a timpului. Așadar, secvența citată este narativă, discontinuă și cronologică.

Desenul compozițional și ritmic al secvenței, mai subliniat decât cel evidențiat de capitolele textelor literare narrative tradiționale, devine, așa cum vom vedea într-un capitol ulterior, atât la nivelul organizării secvențelor în unități suprasevențiale (pe care le-am numit ritmeme), cât și la cel al omogenizării acestora în întreg, o trăsătură distinctivă globală a scenariului. Factorii compoziționali și ritmici, prezenți în orice operă narativă, capătă în scenariu o importanță cu totul deosebită, apropiind textul scenaristic, din acest punct de vedere, de formalizarea întâlnită în poezia propriu-zisă¹¹.

Deocamdată, trebuie constatat că tipologizarea secvenței, realizată printr-o modelare compozițională și ritmică extrem de riguroasă și prin utilizarea explicită doar a relatării și a descrierii, ce definesc secvența ca un caz particular al capitolului din proza narativă, este determinată și de realizarea ei filmică ulterioară. Secvența din scenariu livrează filmului, pe lângă materia imaginară necesară constituirii ei, și o schemă structurală și semantică ce deține un grad ridicat de stabilitate. Un prim element important al acestei scheme îl constituie episoadele în sine și forma înlănțuirii lor. Caracterul mai evident al acestei modelări a secvenței, pe care îl vom resimți la lectură- ca pe o trăsătură stilistică generală a textului scenariului, din perspectiva filmului devine o indicație discretă de tip metalingual cinematografic. Păstrându-se în limitele formei sale literare, secvența, prin utilizarea frazării referențiale ce-i stă la îndemână, desemnează și forma secvenței cinematografice de făcut.

Aceasta nu înseamnă că regia execută inert ceea ce este scris pe hârtie, ci doar că schema inventată și modelată în scenariu

se impune ca ordine compozițională și că va fi regăsită, într-un fel sau altul, în structura de montaj a secvenței din film. După toate probabilitățile, modelul înlănțuirii episoadelor, dacă desfășurarea acestora alcătuiește într-un scenariu dat cu adevărat un model, are un grad de stabilitate mai ridicat decât elementele concrete care intră în componența sa. De pildă, din secvența filmului *Deșertul roșu*, scris și realizat de același autor, lipsesc în mod surprinzător imaginile care descriu apariția vaporului, un element atât de impresionant în scenariu, dar regizorul respectă întru totul planul desfășurării episoadelor și tipul lor de înlănțuire. Imaginea vaporului a fost rezervată, probabil, în vederea unei prime apariții mai șocante într-o secvență ulterioară, dar modelul secvenței a fost respectat, altminteri filmul ar fi fost amenințat, în această zonă, cu destrămarea.

De altfel, cuprinderea neexplicită a unor asemenea indicații metalinguale de tip cinematografic constituie motivația principală a particularităților de stil ale scrisului scenaristic analizate mai înainte, sesizabile atât la nivelul perioadelor, cât și la cel la perioadelor mari. Tendința spre o periodizare extrem de lapidară, care implică o anumită schematizare a descrierii, este determinată de tentativa respectivei faze-părți a scenariului de a desemna un viitor cadru cinematografic. Când Antonioni scrie că “După puțin timp cei doi (Ugo și Corrado, n.n.) se îndreaptă spre Giuliana care se află înainte, la treizeci de metri”, cititorul de tip tradițional va fi probabil surprins pe de o parte, de precizia aparent inutilă a unor elemente ale descrierii (cum e indicarea exactă a distanței) și de absența, pe de altă parte, a unor amănunte care l-ar fi interesat. Cititorul cinefil va înțelege imediat că scenaristul a sugerat un virtual cadru cinematografic căruia îi atribuie o anumită valoare compozițională și dinamică: un plan semigeneral ce îi cuprinde pe cei doi bărbați din spate, de aproape, iar pe Giuliana, tot din același unghi, dar plasată în

profunzimea câmpului; și întrucât cei doi se îndreaptă spre Giuliana, perioada respectivă ne lasă să înțelegem că imaginea trebuie percepută ca o mișcare lentă sincronizată cu mișcarea bărbaților. Aceleași desfășurări filmice virtuale i se supune și relatarea - abandonată în transcrierea cinematografică - a apariției navei: "Giuliana nu se mișcă. Stă încremenită pe marginea drumului, puțin într-o parte, și privește câmpia aproape în întregime acoperită de o ceață joasă, albă și densă./ Ca prin minune, o navă apare printre pini și alunecă în liniște pe apa canalului, ascunsă de vegetație". Prima perioadă sugerează cuprinderea Giulianei într-un prim plan. Cea de-a doua desemnează un plan-general al câmpiei acoperite de ceață, a cărei orizontalitate va fi marcată de un accent vertical - silueta Giulianei aflată în planul din față al câmpului optic, aproape de una din marginile laterale ale cadrului. În sfârșit, cea de-a treia perioadă sugerează un plan semigeneral care înfățișează trecerea navei prin canalul a cărui apă nu o vedem. Schematismul fiecărei perioade, care nu face decât să amplifice efectul de indeterminare a oricărei relatări sau descrieri literare, permite cititorului să perceapă desfășurarea unei anumite succesiuni de planuri cinematografice, fiecare având limite destul de bine precizate și puncte de articulare vizuală, de asemenea, precis distribuite. Paradoxal, pentru a putea provoca deplinătatea percepției derulării vizuale, textul scenariului trebuie să rețină doar câteva din proprietățile obiectelor descrise, întreaga atenție modelatoare fiind îndreptată asupra construcției schemei plastice ce stă la baza acestei percepții, pe care cititorul o umple folosindu-se de rezerva sa mentală de detalii optice sau de altă natură. Calitatea "umplerii" depinde de gradul de adecvare a gândirii și sensibilității cititorului, inclusiv de capacitatea acestuia de a sesiza indicațiile metalinguale de natură cinematografică. În principiu, un asemenea cititor ideal este regizorul virtualului film.

Evident, pentru viitorul regizor indicațiile amintite, atunci când este vorba despre nivelul modelării perioadelor și perioadelor mari, sunt simple virtualități, pe care filmul real le poate folosi sau nu, dar nu trebuie ignorat faptul că prezența lor - atunci când este vorba despre un scenariu estetic constituit, cum este cel la care ne referim - este determinată de mișcările din stratul narațiunii (de acțiunile și relațiile personajelor relatate dintr-o anumită perspectivă naratorială): adică de coduri de conținut foarte puternice ale căror constituenți (o serie de predicate catalitice ce se înlănțuie conform unor reguli restrictive foarte stabile) “dirijează” manifestările codurilor de apariție vizuală, inclusiv mișcările de aparat, unghiulație, tipurile de încadraturi etc. Narațiunea, neavând o cale proprie de apariție, se va sluji în orice condiții de stratul de deasupra. Un asemenea strat, atât în cazul scenariului, cât și în cel al filmului, în pofida definițiilor fizice cu totul diferite, este stratul imaginii. Scenaristul Antonioni nu avea cum să-și relateze narațiunea decât slujindu-se de codurile imaginii; la fel, regizorul Antonioni, pentru a realiza filmul, se slujește de aceleași coduri. Cu toate acestea, chiar și într-un asemenea caz, când scenaristul și regizorul din text sunt reprezentați de același autor din viață, între modul de manevrare a codurilor imaginii vor exista deosebiri care decurg din natura profund diferită a definiției fizice și artistice a celor două imagini (cea literară, nedeterminată; cea filmică, determinată prin modelare fotodinamică). Scenaristul va sugera, prin intermediul imaginilor sale literare, încadraturi concrete, care, însă, din perspectiva filmului nu sunt decât clase de încadraturi. De exemplu, perioada (Giuliana) “Stă încremenită pe marginea drumului, puțin într-o parte, și privește câmpia aproape în întregime acoperită de o ceață joasă, albă și densă” constituie o imagine, scenică vorbind, autonomă, suficientă sieși, dar care din perspectiva filmului nu desemnează un anumit plan general, ci

o clasă de soluții din care regizorul va alege, creând pe platou un anumit plan general. Cu alte cuvinte, scenaristul sugerează, prin însăși natura artistică a textului său, nu o anumită încadratură, un anumit unghi de filmare sau o anumită mișcare de aparat, ci clase ale acestora, în timp ce regizorul va realiza una din variantele concrete cuprinse în ofertă, adecvată atât textului literar, cât și viziunii sale cinematografice.

Faptul că scenariul la nivel microtextual nu poate conține decât indicații de tip cinematografic, desemnând clase de soluții, imprimă textului literar în raport cu viitorul film o anumită ambiguitate, care, pe de o parte, determină viziunea regizorală să se adecveze viziunii din scenariu, iar, pe de altă parte, îngăduie aceleiași viziuni filmice să se manifeste creator în acord cu propria sa natură.

Caracterul ambiguu al segmentării în perioade și perioade mari a textului scenariului, în raport cu segmentarea în cadre a viitorului film, decurge și din faptul că indicațiile cinematografice nu pot fi în sine atât de autoritare, în pofida preciziei lor, încât să determine mecanic viitoarea împărțire în cadre. Dacă avem în vedere perioada mare [Ugo] “trage zăvorul. Ușa scoasă din balamale nu opune nici o rezistență. Ugo intră. Ceilalți doi rămân în ușă”, se poate observa imediat că, deși perioadele componente sunt monopropoziționale, acestea nu indică în mod obligatoriu o unică formulă de segmentare cinematografică. O primă versiune de decupaj-montaj, care ar urma aparent îndeaproape segmentarea din textul literar, ar presupune realizarea a patru cadre cinematografice centrate asupra noțiunilor-cheie ale perioadelor literare (trage zăvorul, nu opune nici o rezistență, intră, rămâne). Cea de-a doua versiune a segmentării cinematografice (pentru care, dacă ne amintim bine, regizorul a optat) presupune posibilitatea realizării unui singur cadru care “consumă” succesiv toate cele patru noțiuni-cheie, fără să recurgă la racorduri care să le despartă și

să le unifice. Prima versiune, ce pare mai adecvată textului literar, ar sugera că, deși e abandonată și lăsată în paragină, cabana deține o energie și o voință apte a se opune inițiativei lui Ugo, ceea ce ar da obiectului respectiv o marcă semantică total neindicată în raport cu atmosfera secvenței, și oricum potrivnică stilului de a decupa al lui Antonioni.

Încercând să schișăm o concluzie, se poate spune că, la acest nivel, să-l numim secvențial, elementele de stil ale scrisului cinematografic la care ne-am referit, ce sunt determinate de necesitatea cuprinderii subcutanate a unor indicații filmice, nu pot oferi, în afara invenției imagistice și epice asimilate straturilor, decât clase de posibilități sau, cum s-a spus, sugestii de natură cinematografică. O asemenea limitare nu aduce prejudicii estetice scenariului, deoarece ea ține de natura inerentă formei sale literare. Regia, adecvându-se într-un fel sau altul sugestiilor menționate, slujindu-se de intuiția sa valorică, creează o formă filmică proprie. Adică: o modelare particulară a anumitor figuri ale personajelor și obiectelor în încadrături concrete, ce dețin o definiție fizică determinată, o dinamică de asemenea concretă, o anumită vibrație plastică, întinderi și proporții măsurabile, tăieturi de montaj etc., ce țin de invenția și creația regizorală. La acest nivel, scenariul cel mai elaborat nu poate depăși condiția de “nuvelă cinematografică” despre care vorbea Eisenstein. Din punct de vedere macrotextual, îmbinarea acestora în unități de rang superior, ritmele, și articularea acestora din urmă în întreg, niveluri la care se produc, după cum vom vedea, o serie de procese ale modelării expresiei și conținutului, imposibil de inițiat în ordinea invenției artistice pe platou sau la masa de montaj, orice scenariu narativ care întrunește trăsăturile inerente condiției sale artistice se dovedește a fi, dacă folosim termenul consacrat de Pudovkin, “de fier”. Cele două noțiuni, care, la data apariției lor păreau a fi antinomice, se dovedesc, din

perspectiva evoluției reale a scenariului și filmului, corelative. Această ultimă constatare nu diminuează importanța creației regizorale în privința realizării ansamblului, nivelurile micro-textuale integrându-se contextelor din ce în ce mai largi, ci subliniază gradul foarte ridicat de dependență a constituirii artistice a filmului ca întreg de cosmicizarea compozițională a scenariului. Lipsa de unitate, de organicitate a compoziției scenariului nu poate fi suplinită, ulterior, de nimic.

Privite în ansamblu, cele două dimensiuni ale structurii scenariului, straturile și fazele-părți, definesc fără putință de tăgădă, caracterul autonom al discursurilor scenaristice. Modelarea particulară a straturilor și fazelor-părți deosebesc, prin anumite trăsături generale de stil, scenariul de alte forme literare. În același timp, ierarhizarea straturilor și articularea acelorași faze-părți deosebesc, în mod structural, scenariul de film. Cu toate acestea, structura scenariului conține, cum am văzut, ca într-un filigran, aluzii permanente la modelul de structură al filmului. Această discretă înrudire stă la baza posibilității scenariului de a crea filiațiile cu un tip de text, filmul, care deține o altă definiție structurală și semiotică. Cu toate acestea, faptul că scenariul este întotdeauna anterior filmului nu trebuie să înșele. În ordinea apariției structurilor, scenariul ca text literar particular s-a născut din nevoia de adecvare a acestuia la structura filmului, dovadă în acest sens fiind faptul că experiența literară a textului scenaristic s-a născut ca reflex al experienței filmului. Relația dintre scenariu și film ni se înfățișează, astfel, într-un mod cum nu se poate mai paradoxal, ceea ce explică, probabil, numeroasele confuzii care domnesc aici: pe de o parte, ca discurs, scenariul este întotdeauna anterior filmului, acesta urmând să se adecveze valoric și stilistic primului; pe de altă parte, structura scenariului, deși de natură literară, s-a constituit ca urmare a experienței artistice care a generat structura filmului. Filiației din ordinea discursurilor îi

corespunde o relație, cu sens opus în ordinea structurilor, fapt care determină, după toate probabilitățile, strânsa dependență dintre cele două texte: calitatea artistică a scenariului și cea a regiei devin limite valorice și condiție stilistică una pentru cealaltă.

Structura scenariului narativ - o anumită ierarhizare de straturi căreia îi corespunde un tip de segmentare determinat - ar fi putut fi descrisă pornind de la orice scenariu estetic constituit. Fără să epuizeze toate manifestările particulare ale scenariilor narrative reale sau posibile, structura reține trăsăturile comune ale acestora, determinând clasa de texte căreia îi aparțin. În același timp, structura degajă un anumit potențial estetic pe care nici scenariile propriu-zise nu-l pot epuiza. Constituindu-se într-un fel de model al modelărilor practicate de fiecare scenariu narativ în parte, structura descrisă oferă, sperăm, o imagine suficient de clară asupra fenomenului de hiper-codificare estetică a expresiei și conținutului, caracteristic în genere discursurilor artistice (31, pp. 339-342). Modelând expresia în vederea degajării unui anumit conținut (conținuturi), după cum modelând conținutul (conținuturile) în vederea realizării unei anumite expresii, scenariul în structuralitatea sa particulară creează acel surplus al expresiei căruia îi corespunde un surplus al conținutului (Ibid.), fenomen ce devine, inevitabil, condiție valorică. Dar, întrucât aceste surplusuri nu se pot obține, așa cum s-a văzut decât printr-o anumită organizare a expresiei și printr-o organizare particulară a conținutului, structura atrage atenția asupra faptului că discursurile răspund exigenței valorii doar în măsura în care se centrează asupra "mesajului ca atare" (45, pp. 46, 93, 218), asupra propriilor lor articulări compoziționale, devenind *autoreflexive*.

O descriere semiotică a structurii scenariului, care depășește frontierele demersului nostru¹² ar putea arăta că fiecare strat

este alcătuit din grupe omogene de coduri. Limbajul scenariului ni s-ar înfățișa astfel ca un complex de limbaje, funcționând simultan, luptându-se între ele, producând ricoșeuri, torsiuni și devieri pe care doar structura în ansamblul său le domolește, corelându-le. Compoziția scenariului, expresie a funcției poetice ce guvernează discursurile, menține într-un echilibru, niciodată precar, intensă vocație de expansiune solitară a codurilor. Compoziția stimulează aceste veleități de autonomizare doar pentru a le articula.

VI. *Scenariul: structură și discurs.* Structura scenariului, deși a fost descrisă în baza unor sugestii provenite din direcția esteticii fenomenologice, dovedește așadar și unele trăsături ce pot fi atestate și de exigențele metodei structurale. Ea deține elemente (straturi și faze-părți) care se supun unui principiu de compoziție semiotic și estetic în același timp. Din acest punct de vedere, structura scenariului se dovedește a fi matricea unei opere-semn, având o zonă a expresiei - stratul fonetico-lexical-solidară cu zona conținutului - celelalte straturi - solidaritate numai în virtutea căreia își menține coerența. În același timp, fazele-părți asigură o desfășurare ritmică și specifică aceleiași structuri. Altminteri, fiecare strat și fază-parte, fiind formate din materiale eterogene (materia verbală fonetico-lexicală, cea semantică, obiectuală etc.) s-ar atomiza, împrăștiindu-și componentele. Unei modelări specializate a expresiei îi corespunde o modelare pe măsură a conținutului sau, cum spune Umberto Eco: "...un text estetic implică un travaliu special, adică o manipulare a expresiei (...) această manipulare provoacă (și este provocată de) o reșezare a conținutului (...)" (31, p.332). După părerea noastră, verbul "provoacă", folosit de Umberto Eco de două ori, implică de fiecare dată laturi diferite și corelative ale producerii textului. Mai întâi, modelarea expresiei apare în ordinea lecturii ca un element care generează modelarea instanțelor conținutului. Citind un

text, avem impresia că modelarea fonetico-lexicală provoacă modelarea semantică, apoi că aceasta provoacă modelarea obiectelor etc. O asemenea ordine, a apariției, cum o numește Hartman, produce textul din perspectiva receptorului. Același verb desemnează însă din perspectiva autorului sau din ceea ce Hartman numește a fi ordinea structurii actul de producere propriu-zis al textului. Stratul cel mai adânc, cel al ideii individuale, al viziunii artistice și stilistice asupra lumii, determină modelarea fiecărui strat de deasupra, creând o serie de medieri succesive ce se încheie cu articularea stratului fonetico-lexical. O anumită reșezare a conținutului provoacă o manipulare a expresiei.

În actul producerii însă, autorul se produce și pe sine nu numai ca autor, ci și ca lector: el își citește textul pas cu pas (înainte sau înapoi) pe măsură ce acesta se înfiripă, astfel că opera pare mai curând să se nască simultan atât din ordinea structurii, cât și din cea a apariției, din chinul autorului de a se satisface ca lector. Autorul, trebuind să-și dea satisfacție ca cititor, își include în text ambele fațete ale sinelui, această disjunctie incomodă, dacă nu cumva tragică, fiind transferată apoi viitorilor lectori reali. Ei își vor produce experiența lecturii din perspectiva ordinii de apariție, dar vor simula, în limitele propriilor lor puteri creatoare, și actul producerii propriu-zise dintr-o, întotdeauna parțială, ipotetică și instabilă ordine a structurii.

În cazul scenariului s-ar putea vorbi de o disjunctie și mai apăsătoare a sinelui autorului. Scriind textul ca autor acesta este cenzurat de "celălalt" ca realizator. Scenaristul, pornind de la propria sa viziune artistică despre lume, trebuie să scrie un text care să dețină unele trăsături particulare, apte să satisfacă exigențele previzibile ale unei anumite ordini de apariție. Simplu spus, scenaristul produce textul ca un scriitor, dar îl citește ca un cineast, iar acesta din urmă îi dictează primului

cum să scrie. Ceea ce rezultă dintr-o asemenea confruntare mai puțin obișnuită este un discurs care se lasă constrâns de normele structurii scenariului. Aceasta din urmă pare a emana la infinit noi și noi discursuri, irepetabile în individualitatea lor, care ignorând parcă structura, urmându-și liber propriul destin, termină într-un fel sau altul prin a o reconfirma.

Fiecare scenariu își are în concretețea sa un anumit strat fonetico-lexical, un anumit strat semantic, unul obiectual, al imaginii, al narațiunii etc., după cum deține o anumită segmentare proprie în ritmeme, secvențe, episoade de secvență etc., adică recurge, dacă folosim limbajul lui Jean Piaget, la alte elemente concrete, dar acestea, pentru a se constitui ca discursuri specializate, trebuie să se supună principiilor de coerență ale structurii (60, pp.7-16). Structura, autoreglându-se, indică discret dar ferm limitele de joc ale discursurilor. La rândul lor, discursurile, pentru a se constitui valoric în propriile lor temeuri, trebuie să profite tocmai de ceea ce structura îngăduie drept limite de joc. Structura scenariului narativ, indicând un anumit domeniu de competență, depășirea căruia însemnând fie căderea sub incidența unui alt tip de structură, fie pur și simplu o destructurare, deschide vastul domeniu al performanțelor discursurilor individuale bazate pe aceleași principii de compoziție.

NOTE

1. Citatul reprodus mai sus nu epuizează punctele de vedere ale lui Guido Aristarco cu privire la scenariu. De-a lungul și de-a latul revizuirilor sale, se pot întâlni și alte opinii, dintre care o reproducem doar pe cea complet opusă: "...dacă este adevărat că scenariul filmului *Pământul se cutremură* așa cum a fost publicat în volum e un scenariu «a posteriori», extras din copia de montaj - lucru pe care Chiarini îl amintește pe un ton polemic lui Barbaro - tot atât de adevărat e că alte capodopere ale cinematografului italian, cărora însuși Chiarini le recunoaște apartenența la neorealism, iau naștere adeseori din scenarii «de fier», ca în cazurile exemplare ale *Hoșilor de biciclete* și *Umberto D.*, unde textele - aparținând lui Cesare Zavattini - au o însemnătate determinantă pentru rezultatele artistice obținute și constituie o operă literară prin ele însele" (s.n., 2, p.83). Trebuie semnalat că nici scenariștii înșiși nu au ajuns la un punct de vedere coerent în această privință, ceea ce nu e de mirare. Jean-Claude Carriere crede de pildă, că "...un scenariu trebuie să fie lizibil, altminteri nu se va putea realiza un film; un scenariu este un obiect destinat lecturii, dar nu și pentru a fi publicat; este o larvă care va deveni fluture; el nu are decât vreo cincizeci de lectori și fiecare dintre aceștia trebuie să găsească în el ceea ce caută - ca într-un aide memoire - actorul își va căuta personajul, directorul de producție - numărul de figuranți, stilul decorului etc.; operatorul-șef va găsi tot în el indicațiile de iluminare, distribuitorul, o poveste care va fi un argument pentru vânzare" (73, pp.53-54). "Nepublicarea" și "larva" ar indica situarea scenariului undeva între exigențele lui Hegel cu privire la anonimizarea obligatorie a textului dramatic și "informul" lui Aristarco. Întrebat asupra diferenței care ar exista între munca literară și scrierea unui scenariu, Jean-Loup Dabadie crede, în schimb, că o asemenea diferență nu există, deoarece scenariul, "în măsura în care poartă marca unor preocupări estetice" este literatură, o literatură de un tip special care ar putea fi numit "romanul unui film" ce presupune și existența "unui stil". În concluzie, scrierea unui scenariu este o muncă literară "mai mult sau mai puțin reușită" (73, pp.80-81). Un punct de vedere, după părerea noastră definitiv, formulează Tarkovski, abia ieșit, la data formulării reflexiei pe care o vom cita, din experiența scrierii împreună cu A. Koncealovski a scenariului *Andrei Rubliov*, pe atunci publicat, dar încă nerealizat: "...dacă povestirea nu este ea însăși interesantă, nu există nici un mijloc sau metodă cinematografică specială care să poată salva filmul, și orice efort de a deștepta interesul publicului este zadarnic" (78, p.33).

2. Folosim, cum de altfel suntem siguri că s-a și înțeles, noțiunile de structură și discurs în analogie cu binomurile semn/semnal, limbă/vorbire, competență/performanță, schemă/uzaj etc., definite de lingvistica modernă.

3. Secvența din scenariul *Deșertul roșu* este fragmentată în perioade (semn distinctiv(I), perioade mari (/) și episoade de secvență (numerotate cu cifre romane)). Majusculele D și N desemnează caracterul descriptiv și, respectiv, narativ al episoadelor de secvență.

4. În studiul pe care l-am consacrat schițării unei teorii a ecranizării literaturii (19, pp.82-122) sunt descrise comparativ structura operei literare narative și, respectiv, structura operei filmice. Întrucât structura scenariului este un caz particular derivat din structura operei literare narative, ce reflectă anumite particularități decurgând și din cea a operei filmice, suntem nevoiți să rugăm cititorul să ia în considerație ipotezele formulate în capitolul menționat.

5. Această particularitate este una dintre primele exigențe intuite de scenariști. Jean-Claude Carrière înțelege foarte bine cum stau lucrurile într-o asemenea privință: “Când scrii un scenariu trebuie să te debarasezi de ideea de literatură și să cauți simplitatea... el intră, deschide, are un aer furios, privește femeia, o palmuiește” etc. [...] Este o regulă absolută: claritatea (73, p. 54).

6. Pentru înțelegerea temeinică a problemei, trimitem la remarcabilul studiu *Structurile antropologice ale imaginarului* de Gilbert Durand, Editura Univers, București, 1977.

7. Din acest punct de vedere este de reținut mărturia scenaristului Jorge Semprun cu privire la un fapt instructiv petrecut în timpul realizării filmului *Les routes du Sud*, în regia lui Joseph Losey. Lipsit în ultima clipă de interpreta pentru care fusese scris scenariul, regizorul, și nu unul dintre cei neajutorați, s-a trezit “fără imagine”. “În timpul turnării (mărturisește Jorge Semprun) Losey mi-a telefonat spunându-mi: «Jorge, nu am imagine. Filmez mâine la ora două și nu am imagine, nu văd nimic...»”. Drept urmare, scenaristul s-a deplasat la Cherbourg în vederea rescrierii scenelor împreună cu regizorul (73, p.105). E de presupus că nici Semprun și nici Losey nu înțelegeau prin imagine o ilustrare vizuală oarecare a unui moment din scenariu.

8. Avem de-a face aici, într-o formă încă generală, de un exemplu al deplierii catalitice a unui predicat secvențial.

9. Criticul francez observă în continuare că primele două procedee, impunând numirea prea apăsătoare a semnificațiilor, imprimă sensului o anumită plenitudine exterioară. Teama obsesivă de lipsă de inteligibilitate a

textului ar da naștere unui fel de pălăvrăgeli (babil) semantice, de care discursul modern s-ar lipsi. Acesta ar practica doar cel de-al treilea procedeu: “spune evenimentul fără a-l dubla cu semnificația sa” (10, pp. 85-86). Utilizarea abuzivă a registrului respectiv în noul roman francez, de exemplu, observată de Roland Barthes și exaltată de Jean Ricardou, creează, după părerea noastră, nu de puține ori impresia de artificialitate, de procedeu apăsător intenționat. Proza clasică, “realistă”, pusă în slujba “reprezentării”, atât de rău văzută de ultimul critic, își sprijină forța, printre altele, și pe utilizarea savantă a combinării registrelor amintite, care se deautomatizează reciproc în cadrul aceluiași discurs românesc. Pentru a ilustra folosirea cu rezultate estetice excepționale a celui de-al treilea registru trimitem la celebra scenă a sinuciderii lui Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski (28, pp.463-464). În ceea ce ne privește nu exaltăm folosirea aproape exclusivă în scenariu a celui de-al treilea registru narativ, observând însă că această unilateralizare nu este determinată de o stilistică intențională și speculativă, cum este cazul noului roman francez, ci de normele interne ale structurii tipului de discurs pe care îl descriem.

10. Wolfgang Kayser observă existența unor faze-părți asemănătoare în operele epice (49, pp.267-268), pe care le numește scene, atunci când sunt realizate prin relatare, și tablouri, când sunt obținute cu ajutorul descrierii. Am preferat folosirea noțiunii de episod al secvenței, ținând seama de necesitatea de a păstra în cadrul teoriei scenariului și a filmului, în măsura în care un asemenea lucru depinde de noi, o anumită unitate terminologică. De exemplu, Christian Metz vorbește de existența unui tip de secvență - secvența în episoade -, consemnând indirect existența acestei faze-părți subsecvențiale și punând totodată în circulație un termen care trebuie păstrat ca atare în limbajul teoretic.

11. Opozițiile cu ajutorul cărora Christian Metz identifică tipurile de secvență (narativ/descriptiv; continuu/discontinuu; cronologic/acronologic; subiectiv/obiectiv; virtual (dislocat)/real etc. (54, pp. 121-145) au în vedere filmul și nu scenariul, unitatea de bază luată în considerație fiind cadrul. Dacă ne raportăm la textul scenariului, fără să echivalăm cum s-a văzut, episodul de secvență cu virtualul plan cinematografic, pentru a menține în stare activă tipologia propusă de Metz, trebuie să socotim drept punct de pornire episoadele, distribuirea, organizarea și natura acestora devenind instrumente de modelare a tipurilor de secvență. Astfel, formele de secvență devin pertinente și practicabile, cum o demonstrează citatul din *Deșertul roșu*, încă din faza scrierii scenariului.

Urmându-l pe Christian Metz, propunem o scurtă reinventariere a tipurilor de secvență, luând drept unitate de bază episodul.

I. Secvențe formate dintr-un singur episod. În cadrul acestora forma cea mai importantă este secvența-episod (echivalentul cadrului-secvență); o asemenea secvență este narativă, amplă, formată dintr-un singur episod, ce presupune însă existența a două acțiuni concurente, fie simultane (ca în secvența preluării micului Kane de către Thatcher de acasă, din scenariul *Cetățeanul Kane*: acțiunea care relatează pertractările dintre părinții lui Kane și viitorul tutore și cea care ni-l arată pe Kane-copil jucându-se cu sania), fie succesive (secvența finală din *Profesiune: reporter*, în care cele două acțiuni - culcarea personajului principal în camera de hotel și descoperirea cadavrului aceluiași personaj, ucis între timp - sunt dispuse succesiv).

Celelalte secvențe inserate de teoreticianul francez în același spațiu tipologic (insertul descriptiv, cel subiectiv, explicativ etc.) sunt secvențe formate dintr-un singur episod, având mărci subiacente corespunzătoare (descriptive, subiective, explicative etc.).

II. Secvența paralelă este formată din episoade, de regulă, descriptive, dispuse într-un paralelism susținut semnatic (simbolic).

III. Secvența în acoladă, formată din mai multe episoade, neorânduite cronologic, centrate, în mod obișnuit, în jurul unei idei.

IV. Secvența descriptivă, formată din mai multe episoade, de asemenea descriptive, combinate cronologic sau acronologic.

V. Secvența narativ-alternată, formată din mai multe episoade, larg utilizată în scenariile polițiste, în care sunt relatate alternativ momente din acțiunile urmăritului și urmăritorului. În filmul *Dantelăreasa* de Claude Goretta există o secvență narativă alternată, în care François și Beatrice se urmăresc reciproc în episoade distribuite acronologic. Poate fi semnalată astfel și un tip de secvență, probabil puțin răspândit, secvența narativă, alternată și acronologică.

VI. Secvența narativă și discontinuă, cum este secvența citată din scenariul *Deșertul roșu*.

VII. Secvența narativă și continuă. Secvență narativă, formată din mai multe episoade nedespărțite prin elipse, identificabile doar semantic.

VIII. Secvența în episoade (ca, de exemplu, secvența deteriorării relațiilor dintre Kane și soția sa Emily, din scenariul și filmul *Cetățeanul Kane*), ce poate fi socotită ca o varietate a secvenței narative discontinue. În cazul unor asemenea secvențe, elipsele marchează însă deplasări în timp extrem de ample, iar episoadele sunt dispuse simetric, relevând un ritm foarte acuzat.

IX. Secvența acronologică și dislocată este formată din episoade incerte sub raportul caracterului lor “real” (sugerând, cu alte cuvinte, acțiuni, reprezentate mental, amestec de evenimente amintite și / sau ipotetice).

12. Ținând seama de importanța pe care o are stratul narațiunii în cazul special al scenariului, va trebui, totuși, să trecem dincolo de aceste limite, examinând separat, din perspectivă naratologică, în calitate de coduri, acțiunea și relațiile dintre personaje. Precizăm însă că o asemenea abordare va fi necesară cu scopul explicit de a pune într-o lumină mai vie țința studiului de față - schițarea unei teorii a producerii scenariului.

Scenariul ca discurs

A. Enunțul narativ (subiectul)

1. *Personajul - centru și scop al scenariului.* Scopul ultim și cel mai înalt al scenariului, ca și al oricărei opere narrative, dincolo de teoriile artistice mai mult sau mai puțin trecătoare ale autorilor, este punerea în discuție a condiției omului într-o ipostază concretă a sa, socială, națională, etică, istorică și etern-umană, individuală și universală, adică modelarea personajului. Așa cum va fi rezultat, obiectul temei scenariului este personajul. Expansiunea temei, apoi trecerea de la fabulație la subiect, și, în sfârșit, descrierea structurii scenariului aveau în vedere - implicit sau explicit - aceeași problematică. Simplificând lucrurile doar aparent, până la urmă valoarea artistică a unui scenariu este echivalentă cu interesul artistic stârnit de personajele sale.

În felul său, scenariul își propune o modelare totală a omului. Devenit personaj, omul din scenariu este mai întâi o figură vizuală și un nume propriu. Acestora li se adaugă, cum s-a spus, o totalitate intensivă de acțiuni care fac ca personajul să fie și produsul experiențelor sale concrete, exterioare și interioare. În plus, în baza acțiunilor întreprinse și suportate, personajul se adâncește în particularitatea sa întrucât intră în relații cu lumea (lumea fiind făcută și din alte personaje), inclusiv cu sine, el fiind și rezultatul acestor raporturi. Totodată, personajul din scenariu vorbește pentru a-și comunica gândurile sau pentru a și le ascunde, devenind în acest fel și o imagine a propriei sale vorbiri și a vorbirii altor personaje cu el și despre

el, cărora li se adaugă și celelalte limbaje pe care le practică (gesturile, comportamentul, mimica etc.). Mulțumindu-ne cu atât, personajul ni se înfățișează ca o combinatorie de elemente integrate într-un enunț narativ - subiectul scenariului.

Dar personajul, având o asemenea alcătuire polimorfă, abia devine prilejul discursului altuia, al autorului. Acesta, gândindu-și personajul, se gândește pe sine, dând formă lumii ficționale din text, își dă formă gândirii sale tot în text, pentru a se putea înfățișa celui de-al treilea, destinatarul. Acesta are acces la lumea personajului doar prin forma expresiei și conținutului pe care gândirea autorului o dă operei. Personajul se dovedește întreg, de aceea, numai dacă gândirea (viziunea, intuiția etc.) autorului despre personaj este întreagă și ajunge în discurs. Așadar, personajul - o combinatorie abia integrată într-o anumită instanță (enunțul, subiectul) - se trezește cuprins într-o altă combinatorie. Dintr-o asemenea perspectivă, mai largă, personajul, fără să-și piardă rolul de figură privilegiată a discursului, devine unicul revelator pentru viziunea naratorului din text care tinde să schimbe, să modeleze viziunea despre lume a cititorului. În acest cadru, al enunțării, în care naratorul povestește subiectul destinatarului, personajul devine elementul unei relații care îl pune într-o lumină și mai puternică, deoarece trăinicia artistică a relației respective depinde de trăinicia personajului.

Obsesia personajului, ce ar putea să rezulte din cele spuse, este desigur, și reflexul polemic față de efectele unei atitudini, să o numim doar prea degajată de problematica acestuia, promovată de poetica structurală (sau mai curând de excesele ei) care a dominat nu fără unele justificări temeinice reflexiile despre artă din ultimele decenii. Naratologia, ca disciplină ce are drept obiect studiul povestirii, atașată destul de repede aceleiași poetici, pare preocupată să elaboreze gramatici de adâncime sau de suprafață ale narațiunii, fără a racorda

eventualele cuceriri în acest domeniu la cheștiunea personajului, deși începuturile ei, reprezentate în special de lucrările lui V. I. Propp, demaraseră tocmai într-o asemenea direcție. În plus, naratologia, urmând în demersul său, excesele poeziei structurale, și-a manifestat un dispreț greu de înțeles față de poezia tradițională și în general față de estetică, gest opus și el inițiativelor lui Propp, care a dus la agravarea rupturii amintite. Fără a nega remarcabilele cuceriri ale acestei naratologii, mai cu seamă în ordine instrumentală, trebuie observat că ea a transformat povestirea într-un dispozitiv descriptibil, căruia îi lipsește piesa de bază, personajul.

Fără a emite pretenția de a repara această greșeală “istorică”, nu ni se pare totuși inoportun ca, profitând de exigențele tipului de discurs pe care îl analizăm, să privim personajul din scenariu atât din perspectiva unor criterii caracteristice poeziei tradiționale (prenaratologice), acesteia fiindu-i destinat subcapitolul A (a), cât și din cea a unor criterii naratologice, în subcapitolul A (b), convinși că cele două puncte de vedere sunt nu numai compatibile, ci și complementare. O asemenea propunere metodologică ar putea prezenta avantajul unor priviri Eomografice, care, sperăm, vor oferi o imagine mai limpede, fără a promite - ambiție vană a tuturor exercițiilor de poezie - scoaterea discursului artistic (travestit de data aceasta în modestele veșminte ale scenariului de film) de sub tirania inefabilului. Punând între paranteze aptitudinile analistului, teoria poate cuceri doar ceea ce instrumentele sale, bune sau rele, îi permit. Inefabilul, fiind ceea ce nu poate fi la un moment dat pus în ecuație, nu e obiectul poeziei, ci al uimirii și nu mai puțin al umilirii ei. Dar, cu fiecare nou instrument de cercetare, poezia trece de la uimire la analiză, dereificând inefabilul, fără a-l putea vreodată epuiza.

II. *Numele, descrierea și modul de apariție ale personajului.*
Autorul scenariului trebuie să-și denumească personajele (chiar

dacă se folosește de simboluri literale, ca în *Anul trecut la Marienbad*), tot așa cum nominalizează lucrurile. Cu diferența foarte importantă că, în cazul lucrurilor, indicarea lor verbală capătă, de obicei, o semnificație descriptivă, în timp ce numele personajului are întotdeauna o semnificație evenimentială. Abia intrat în pagină, numele personajului joacă rolul unei etichete ce semnalează un destin posibil sau măcar un șir de întâmplări încă necunoscute. Caracterul evenimential al numelui personajului devine explicit în cazul operelor narrative, inclusiv al scenariilor dedicate unor personaje istorice, înainte de a citi textul, cititorul știe, fie și cu aproximație, la ce se poate aștepta din partea personajelor. Teoreticienii neo-realiști gândeau un cinematograf atât de legat de viața cotidiană, încât personajele luate de pe stradă urmau să intre în scenarii și filme cu numele lor proprii, asemeni personajelor istorice. Literatura memorialistică face acest lucru de mult. Semnificația deplină a numelui personajelor ne este dată însă de întreaga lucrare. Abia la sfârșitul lecturii o anumită încărcătură prealabilă de sensuri culturale, sociale, etice și de altă natură sugerate de numele personajului este confirmată sau infirmată. Semnificația evenimentială a numelui se împlinește o dată cu încheierea aventurii personajului în spațiul textului.

O anumită particularitate a numelui personajului din scenariu este determinată de felul în care autorul îl folosește în text. Numele său este transcris când epic, dacă personajul este surprins în cadrul unei acțiuni, când dramatic, în cazul în care el este angajat în relații dialogale.

“Lângă ghereta portarului, pe un stâlp de beton, este agățat un felinar din cele roșii, folosite de obicei pentru semnalizarea locurilor unde se fac lucrări de drumuri. Un câine mare, legat lângă gheretă, latră din toate puterile. Ușa se deschide larg și apare portarul, adormit - un bărbat de vreo patruzeci de ani.

Vincenzo: Armando! sunt eu.

Portarul: Cine e?

Portarul se uită atent în întuneric, dar nu vede nimic. Atunci scoate felinarul roșu și-l îndreaptă în direcția de unde se aude vocea.

Portarul: Ce s-a întâmplat? M-ai speriat. Intră, e frig!” (94, p.38)

Fuziunea dintre epic și dramatic, despre care vorbea Bela Bălazs (8, p. 297-300), sesizabilă încă la acest nivel al manevrării numelui personajului, este, cum se va vedea, unul din aspectele fundamentale ale naturii artistice a scenariului.

Descrierea, de regulă, sumară, a figurii vizuale a personajului din scenariu se explică, cel puțin în parte, prin același motiv. Lucrul e confirmat și de descrierea personajelor din scenariul *Andrei Rubliov*. “Pe drumul care duce de la mănăstire în jos, spre islazuri, coboară trei oameni: Kiril - treizeci de ani, Daniil Ciornîi - patruzeci, și Andrei - douăzeci și trei. Toți trei poartă haine monahale, ponosite și ieșite de soare” (79, p. 54).

Caracterul foarte lapidar al descrierii figurii personajului este, așa-zicând, radicalizat în scenariile lui Antonioni. Atent mai cu seamă la desfășurarea vizuală a acțiunii, naratorul uită pur și simplu să descrie figura vizuală a eroinei centrale, chiar și atunci când ea apare pentru prima oară în pagină: “De-a lungul drumului, dar venind din partea opusă, apare Giuliana cu copilul de mână, accelerând pasul”. În acest caz, numele propriu ține loc și descrierii personajului.

Pare destul de sigur că naratorul din scenariu nu-și poate îngădui să zăbovească asupra descrierii figurii personajului, asemeni celui din proza narativă, mai întâi din motive ritmice. El trebuie să relateze ce fac și ce li se întâmplă personajelor, atenția fiindu-i captată de prezentarea acțiunii în desfășurarea sa “naturală”, ca o componentă a lumii fizice. Naratorul are răgaz să numească sau să vadă personajul doar în măsura în

care se integrează într-o situație ce trebuie urmărită în desfășurarea ei firească. Din punct de vedere literar, descrierea extrem de succintă a figurii personajului nu este decât un caz particular al fenomenului indeterminării descris de Roman Ingarden.

Naratorul își folosește cuvintele cu zgârcenie, de cele mai multe ori doar pentru a sugera unele din trăsăturile personajului, provocând cititorul să umple golurile din text cu alte trăsături preluate din propria lui imaginație și memorie.

Descrierea sumară și evident schematică a figurii personajului, care poate merge până la forțarea numelui propriu să joace și rolul unei figuri vizuale fără contur, este stimulată în cazul scenariului și de faptul că această latură a modelării va fi în mod substanțial dezvoltată de filmul propriu-zis. Scenariul, în economia mijloacelor sale fiindu-i suficientă sugerarea figurii, propune o figură nedeterminată vizual, în timp ce filmul va recurge, din același punct de vedere la un tip uman figurativ concret, cu un grad ridicat de determinare plastică, la figura unui interpret apt să fie acea figură vizuală. Mai mult decât atât, conturii vizuali ai personajului din scenariu se îmbogățesc treptat fie direct, fie indirect, din totalitatea plăsmuirii experienței sale imaginare, în așa fel încât figura concretă a personajului din film va fi adecvată nu doar (și nici măcar în primul rând) descrierii cuprinse în text, ci rolului ca totalitate.

De altminteri, funcția introducerii în scenariu și ulterior în film a personajului nu aparține descrierii figurii sale vizuale. Scenariile reușite își includ personajele în compoziție, dacă folosim un termen preluat din Propp, printr-un anumit "mod de apariție". Termenul presupune o realitate contextuală ceva mai largă ce cuprinde, pe lângă numele propriu și figura vizuală a personajului, și o anumită situație epică, plastică și spectaculară foarte caracteristică și, dacă se poate, memorabilă. Modul de apariție a personajului, putând fi comparată metaforic cu tema unei opere muzicale, conține sub raport problematic și stilistic

germenele desfășurării ulterioare. Ea capătă forma unei promisiuni incitante și în același timp imprevizibile. Naratorul din *Deșertul roșu* poate foarte bine să se dispenseze de descrierea chipului Giulianei pentru că ținta sa e schițarea fermă a modului de apariție a personajului: prin fața fabricii de negru de fum, loc devenit spațiu de confruntare dintre muncitorii greviști și un “galben” aparat de poliție, trece o femeie cu un copil de mână; din cauza tensiunii ce plutește în aer, femeii i se face brusc foame și cere unui muncitor restul unui sandvici pe care îl înfulecă cu lăcomie. Găsim aici, în forme bine conturate dar încă embrionare, elementele ce alcătuiesc motivul tematic al întregii compoziții, precum și factura dezvoltării sale stilistice.

Cel puțin la prima vedere, modul de apariție a personajului este doar o situație într-un spațiu esențializat sub raportul vibrației sale plastice și al atmosferei. În *Pădurea spânzuraților* tânărul sublocotenent Bologna se duce la locul unei viitoare execuții prin spânzurătoare pentru a inspecta felul în care este pus la punct viitorul ceremonial. În 8 1/2, personajul, prins într-un ambuteiaj sufocant, evadează de aici, absorbit în văzduh. Modul de apariție a personajului, părănd, cum vom vedea, un desen înscris cu precădere în spațiu, conține o densitate semantică încă difuză, care prefigurează enigmatic modul aceluiași personaj de a se înscrie în durata virtuală a povestirii. De aceea, modul de apariție are și un caracter oracular, cititorul, respectiv spectatorul, fiind plasat dintr-un început într-un anumit regim tensionat al lecturii. El este astfel îndemnat, dacă nu chiar constrâns să-și construiască ipoteze proprii privind desfășurarea destinului personajului, ce vor fi confirmate sau nu de desfășurarea subiectului. De pildă, în *Concurs* modul de apariție a personajului - pe o alee pustie, în zori, un biciclist împiedică mersul unui autobuz - sugerează viitoarea desfășurare a subiectului, care implică o opoziție, deocamdată desenată doar spațial între singularitatea biciclistului și spiritul

gregar al celor, încă nevăzuți, care umplu autobuzul. În 8 1/2 evadarea din realitatea cea mai prozaică prin soluția evadării în imaginar devine definitorie pentru condiția artistului, erou al scenariului și al filmului, pentru care relația dintre real și imaginar devine condiție a personajului cuprins în povestire. Modul de apariție a personajului din *Pădurea spânzuraților* joacă de asemenea rolul unei prevestiri a cursului subiectului ce va conduce personajul spre același spațiu, dar schimbându-i rolul de judecător cu cel de condamnat. Ceremonialul narativ, absorbind modul de apariție, îl va supune unui proces de dezvoltare, ceea ce presupune păstrarea mărcilor inițiale, dar și substituirea acestora cu elemente noi diferite și contradictorii în funcție de legile compoziționale ale subiectului și de particularitățile fiecărui discurs în parte. În mod obișnuit, în scenariile și filmele lipsite de har, dar nu întotdeauna și de știința succesului, acțiunea nu face decât să ilustreze neted, inflexibil, modul de apariție a personajului. Serialele de aiurea, tip James Bond sau altele de pe la noi, prea cunoscute pentru a le mai cita, sunt simple ilustrări cu ajutorul unor subiecte stereotipe ale unui mod de apariție a unui anumit personaj deja cunoscut. Cum se știe, uneori, din diferite motive, interpretul este schimbat, dar serialul continuă, conservând modul de apariție a personajului.

III. *Acțiunea din scenariu și cea din viața cotidiană.* Înțelesul noțiunii de acțiune se detașează dacă punem termenul în opoziție cu repausul narativ sau cu ceea ce Hegel numea “liniște încremenită⁴⁴ sau “lipsa de situație¹¹ (42, p.206). Distanțarea nu privește, cum s-ar putea crede, doar conținutul logic al noțiunilor respective, ci și înțelesul lor estetic. Lipsa de situație ca și situația, nonacțiunea ca și acțiunea fac în egală măsură obiectul modelării artistice. “Sculptura egipteană și cea mai veche sculptură greacă, de exemplu - amintește Hegel - ne dau intuiția unei astfel de lipse de situație⁴⁴ (Ibid.). Lipsa de

situație nu e întâlnită doar în arta plastică. Operele narative recurg și ele la “liniștea încremenită” (Ibid.), fiind asimilată uneori în descrieri ale peisajelor exterioare sau sufletești. Toate aceste elemente intră însă în subiect, având, dincolo de importanța lor de sine stătătoare, un rol particular de natură ritmică. De aceea, Tomașevski era îndreptățit să vorbească despre existența în subiect a unor motive statice și a altora dinamice (89, pp.257-258), primele fiind cele care nu schimbă situația personajelor, celelalte asumându-și o asemenea sarcină. Motivele statice nu împing explicit și direct acțiunea mai departe, dar participă în egală măsură la plăsmuirea ritmică a subiectului, a semnificației estetice a acestuia și nu în ultimul rând a valorii. Motivele statice și cele dinamice antrenează numele propriu, figura personajului și modul de apariție a personajului într-o primă aventură a devenirii subiectului.

Acțiunea, în sensul care interesează aici, înseamnă “faptă întreprinsă (pentru atingerea unui scop)”, “Desfășurare a întâmplărilor într-o operă literară...”, dar și “Efect, exercitare a unei influențe asupra unui obiect, asupra unui fenomen” (26, p.9).

Acțiunea, având drept agent ființa umană, nu este îndreptată însă numai în direcția lumii fizice organice și anorganice. Individul acționează și asupra mediului uman, acesta fiind înțeles fie ca individualitate concretă, fie ca alcătuire socială și istorică, după cum acționează și asupra propriului sine. În cadrul vieții cotidiene ca și în cel al operelor narative de ficțiune, omul, pentru a se realiza ca totalitate, acționează într-un fel sau altul, în toate direcțiile amintite: modificând natura, se modifică și pe sine, după cum acționând asupra cadrului său uman și social, acționează și asupra propriei ființe.

IV. *Evenimentul din scenariu și din viața cotidiană.* Omul este însă nu numai agent, ci și pacient. El nu este numai subiect al acțiunii, ci și obiect al acesteia. Atunci când două sau mai multe personaje sunt pe rând sau concomitent agenți și pacienți

în cadrul aceleiași situații, acțiunea capătă de regulă o dimensiune dramatică. Asemenea acțiuni se nasc din nepotrivirea sau opoziția scopurilor și idealurilor, din vrăjmășia voințelor, obișnuințelor și motivațiilor individuale. Pe de altă parte, când natura, mediul uman ca particularitate concretă și istorică supraindividuală ce poartă însă cu ea faptele indivizilor și, firește, șinele, ca realitate conștientă și inconștientă, acționând separat ori laolaltă, își îndreaptă efectele, bune sau rele, asupra omului, ce le resimte ca întâmplări exterioare manifestate în deplina lor obiectivitate, apare evenimentul, dimensiunea epică. Acțiunea propriu-zisă e rezultatul manifestării scopurilor opuse antrenate de voințele oamenilor în timp ce evenimentul se naște din “voința oarbă”, malefică sau (și) benefică, dar în acord cu legile necesității, ale desfășurării forțelor exterioare. Acțiunea și evenimentul din viața cotidiană sunt caracteristice practicii sociale, istorice, ideologice, etice etc. a indivizilor și grupurilor dintr-o anumită colectivitate umană ce face corp comun cu o anumită ambianță naturală și cultural-națională. În același timp, acțiunea individuală și cea supraindividuală (evenimentul) intră cu drepturi egale pe calea modelării artistice, dar cu identități distincte, în teritoriul narațiunii. Acțiunea este exteriorizarea, transformarea în fapt a unui scop uman individual sau de grup. Evenimentul este interiorizarea, la același nivel al individului sau al grupului, a întâmplării sau a unei serii întregi de întâmplări exterioare care, într-o formă sau alta, stimulează, amână, anulează, modifică, deturnează etc. scopurile acestora. Măsura comună a acțiunii și a evenimentului este așadar omul devenit personaj, el fiind în același timp produsul acțiunilor pe care le întreprinde ori le suportă și al evenimentelor care îl conduc în lumea epică.

V. *Particularități ale acțiunii și evenimentului din opera narativă.* Acțiunea (ca și evenimentul) din operele narative, inclusiv din scenariul de film, se deosebește de cea din viața

cotidiană, a cărei formă preestetică o constituie, după cum s-a văzut, fabulația (seria evenimențială), mai întâi prin faptul că ea se situează pe planul imaginarului artistic și nu al realului. Prelucrând estetic desfășurările faptelor din viața cotidiană dar și reminiscențe topice din alte texte, acțiunea și evenimentele din operele narative, tocmai pentru a se constitui într-un model al experiențelor transformatoare existențiale, trebuie să se deosebească de acestea prin însăși definiția lor ontică. Ele alcătuiesc o componentă (strat) al unei structuri particulare de natură artistică, având o anumită funcție în acest sistem, și apar numai ca rezultat al unei plăsmuirii de natură specială a unui autor. Prin însăși natura lor, acțiunile și evenimentele din opera narativă, având toate datele particularului concret, se proiectează asupra experienței umane în genere. Acțiunile și evenimentele din *Odissea* se referă la o anumită epocă istorică, își trag seva dintr-un “atunci” determinat în timp și spațiu, dar ele privesc omul dintotdeauna și de pretutindeni. Acțiunea și evenimentul din operele narative sunt resimțite ca experiențe umane imaginare și nu reale, pe care le putem trăi, intuiti, interpreta, analiza, dar în care, practic, nu putem interveni. Putem să schimbăm cursul apelor unui fluviu, dar nu și pe cel al faptelor din *Don Quijote*.

În cadrul textului narativ, acțiunea și evenimentele au limite și proporții, început și sfârșit, se supun segmentării și îmbinării, iar părțile lor sunt când rezumate sau dilatate, când accentuate sau suprimate, supunându-se legilor compoziției subiectului unui anumit tip de discurs, în timp ce acțiunile din viața cotidiană curg la nesfârșit, liniștit sau nu, în acord, în ultimă instanță, cu legile istoriei. Structurându-se diferit, acțiunile și evenimentele din operele narative au față de cele din viața de fiecare zi tipuri diferite de semnificații. Primele țin de ordinea realității, celelalte de ordinea idealității.

Acțiunile (asemeni evenimentului) din operele narative, inclusiv cele din scenariu, fiind deplin concrete și în același

timp universal umane au și un caracter categorial. Ele sunt segmentabile nu numai pentru că autorul le divide și combină conform nevoilor compoziției sale, ci și pentru că acestea, potrivit sensului lor intrinsec, sistematizează experiențele umane fundamentale, grupându-se în clase de acțiuni care nu pot apărea ca atare decât în opere narative care sunt în același timp și texte, acte specifice de comunicare. Acțiunile din viața cotidiană curg în individualitatea lor nedesmințită, cu sensul lor genuin, creând doar materia acestei imense opere de clasificare și interpretare întreprinse de arta povestirii.

Prin asumarea caracterului categorial al momentelor salo, acțiunea și evenimentul din opera narativă nu neagă viața, ci o replăsmuiește în esența sa vie. Păstrând aparența nemijlocirii, a concretului, textul narativ schimbă greutatea specifică a faptului, ca și când acesta s-ar situa într-un câmp gravitațional cu mult mai intens. Dacă s-ar putea imagina două “bucăți” de acțiune asemănătoare, cu volume echivalente, una aparținând vieții cotidiene, cealaltă unei opere narative reușite artistic, s-ar constata că ultima are o pondere infinit mai mare. Caracterul uimitor al momentelor de acțiune și al evenimentelor, despre care se vorbea mai sus, ce rezultă din faptul că un oarecare moment ales este o paradigmă cu valoare de reprezentare a unei întregi categorii de momente, având un înțeles similar, explică acest, nu numai în aparență, ciudat fenomen. Momentele de acțiune din textele narative ocupă, cum s-a mai spus, o poziție asemănătoare cuvintelor din poezie. Un anumit cuvânt, care are în uzajul cotidian o anumită pondere, o dată trecut și potrivit în textul poetic, își schimbă brusc greutatea, capacitatea de emanație și expansiune semantică.

Caracterul “supraponderal” al faptelor din operele narative explică de ce acțiunea acestora are o asemenea putere de plăsmuire a personajului. Din această perspectivă, personajul este produsul propriilor sale acțiuni și al evenimentelor care îl

determină. Intrate în sfera de acțiune a unui anumit personaj, actele acestuia capătă un caracter radical, invincibil, fiecare dintre ele având ceva hotărâtor, decisiv. Textul devine astfel un spațiu ideal, personajul urmând să tragă toate consecințele, fericite sau nefericite, de pe urma faptelor sale și a evenimentelor care îl ating. E suficient ca Pierre Bezuhov să-i spună Helenei, pe jumătate îngălat și pe jumătate convențional, “Je vous aime”, pentru ca destinul să capete o turnură cu totul neobișnuită. De asemenea, e suficient ca hainele lui Kane să fie stropite din întâmplare de apa dintr-o băltoacă, stârnită de trecerea rapidă a unei trăsurii, prilej cu care o cunoaște pe Susan, pentru ca vieții personajului să i se imprime un alt curs. Tolstoi cunoștea bine natura ineluctabilă a faptelor vieții cuprinse în narațiune când afirma: “Era limpede că nimic din ceea ce se începuse cu atâta ușurință nu mai putea fi oprit, că lucrurile își urmau acum calea de la sine, independent de voința oamenilor, și că trebuiau să fie duse la capăt” (86, p.32)

Lucrările narrative, conform genurilor și speciilor lor, a posibilității pe care le-o asigură întinderea și forma structurii lor, tind să îmbrățișeze existența totală a personajului. Exceptând epopeea și romanul, care au posibilitatea să modeleze în sens hegelian o dată cu personajul (personajele) și starea epică a unei întregi națiuni, la un moment dat, celelalte tipuri de narațiuni trebuie să se aplece din cauza întinderii lor limitate doar asupra unor laturi ale existenței personajului și ale vieții naționale. Scenariul, corespunzător întinderii sale, își dirijează voința modelatoare, de regulă, doar asupra unor aspecte ale vieții personajului, dar această relativă îngustare întâlnită și în textele dramatice nu exclude posibilitatea, pe de o parte, a modelării personajului ca om total, iar pe de alta, a sugerării stării epice generale a unei epoci. De pildă, în scenariul *Andrei Rubliov* destinul personajului este examinat doar din perspectiva relevării geniului său artistic, dar această linie oarecum

dreaptă, care asigură compoziției o anumită axializare de tip dramatic, este dublată de schițarea desfășurării altor personaje, artiști sau nu (Teofan Grecul, Daniil, Kiril, grupul meșterilor care au făcut palatul prințului, Borișka, Patrikei, țăranul măscărici etc.), care creează un fel de efect de adâncime, de perspectivă narativă, spațială și temporală, tipic epică. În *Pădurea spânzuraților*, prim-planul acțiunii este destinat examinării existenței lui Apostol Bologna, dar dincolo de această axă, care este cerută de unitatea compoziției scenariului și filmului, sunt plasate schițe ale unor destine având o problematică asemănătoare sau diferită (Svoboda, Klapka, Varga, Ilona etc.), prin care se obține efectul de profunzime amintit. Chiar și într-un scenariu (și film) desenat parcă în peniță precum *Dantelăreasa* de Claude Goretta, a cărei compoziție păstrează în centru destinul vulnerabil al Beatricei, în spatele liniei acțiunii principale sunt cuprinse câteva existențe umane așezate și ele sub semnul similarității și diferenței (mama eroinei, părăsită cândva de soțul său, Marlene cu poveștile ei amoroase repede încropite și tot atât de iute desfăcute, povestea unui tânăr cuplu fericit etc.), ce produc același efect de adâncime. În acest câmp de profunzime câștigat, într-o manieră proprie, scenariul așază sau alteori abia sugerează ceva esențial din starea generală epică a lumii, din imaginea vieții naționale la o anumită vârstă istorică și morală: începând cu ideile, reflexiile sau speculațiile caracteristice oamenilor unei societăți și încheind cu ceremonialul vizual și narativ în care sunt cuprinse detaliile vieții cotidiene, obiceiurile, ritualurile indivizilor și grupurilor umane, munca, uneltele, strada și casele, mâncatul și băutul, dragostea, nașterea și moartea, umblatul și odihna, accidente, distracțiile și felul de a se plictisi etc.

VI. *Acțiunea și evenimentul din scenariu ca sinteză a dramaticului cu epicul.* Prin sesizarea acestei particularități, vechea observație a lui Bela Bălazs cu privire la natura în

același timp epică și dramatică a scenariului de film devine o trăsătură structurală ce se cere examinată mai atent.

Așa cum s-a mai spus, acțiunea din scenariu pare să se desfășoare întotdeauna la prezent, ca în dramă. Ea este astfel formulată încât să fie percepută cel puțin la prima vedere, ca un șir de fapte ce se petrec în fața noastră. O asemenea impresie este întărită și de destinația sa ultimă, acțiunea din scenariu urmând să fie pusă în sarcina unui interpret ce se va mișca în spații determinate ca într-un spectacol teatral. Dacă rămânem la acest nivel de observație, scenariul pare o piesă de teatru (cum se și crede uneori) ce dispune de o mai mare libertate în manevrarea ambianțelor.

La o privire mai atentă, se poate constata însă că naratorul din opera dramatică se comportă cu totul diferit față de cel din scenariu, deși amândoi par a dispune de o singură dimensiune a duratei, cea a prezentului. Naratorul din textul dramatic nu povestește. El pur și simplu descrie ambianțele în care se va petrece acțiunea sau, plasându-se între paranteze, oferă indicații de joc, lăsând acțiunea în seama personajelor care, la nivelul textului scris, se comportă exclusiv verbal, declanșând acțiunea. De fapt, naratorul din textul dramatic se autoexilează între paranteze, chiar și atunci când descrie. Acest detaliu (orto)grafic este însă esențial, indicându-ne norma artistică de bază a genului dramatic. Acțiunea în întregul ei este modelată monologal și dialogal. Vorbirea personajelor construiește discursul dramatic în întregul său, acțiunile și contraacțiunile, relațiile dintre personaje, uneori și decorul, de unde și densitatea sa semantică și poetică, cărora li se adaugă ulterior în spectacol și teatralitatea, obligatorie, a rostirii și reprezentării, în schimb, în principalele zone ale scenariului, naratorul direct nu poate fi pus între paranteze, pentru că el este cel care trebuie să relateze acțiunea. Scăpat de chinga parantezelor, naratorul se comportă epic, intră în lumea sa nu ca într-o scenă ci ca în

realitate, în care vorbirea personajelor este doar o parte a ei. Scenele “mute” nu-și pierd plenitudinea tocmai pentru că naratorului îi cad în sarcină în egală măsură toate momentele povestirii fie că sunt descrieri, fie că sunt momente de acțiune lipsite de dialog, fie că sunt scene în care vorbirea personajelor participă direct la acțiune.

Dar acțiunea preexistă în raport cu actul relatării ei în scenariu. Ea poate fi relatată pentru că deja există. Lumea reprezentată cu toate timpurile ei, trecând printr-un timp incert al modelării, ajunge într-un timp al *prezentării* și al *receptării*. Prezentul de sorginte dramatică se ambiguizează, devenind un prezent oarecum atemporal al textului care ni se oferă acum lecturii, dar ceea ce se petrece în el, ceea ce li se întâmplă personajelor poate purta toate semnele diversității timpului. La fel și în film, fotograma, cum spune Bela Bălazs, nu se conjugă, dar, trebuie adăugat imediat, că ceea ce se petrece în ea se conjugă. Indicativul prezent folosit de narator construiește, pe de o parte, duratele acțiunii personajelor (ce dețin în principiu o mobilitate de tip epic), care sunt “conjugate” compozițional, iar pe de altă parte, un prezent al receptării estetice a acestora, care este de natură dramatică. Spus de-a dreptul, naratorul din scenariu, păstrându-și identitatea epică, se mișcă în duratele personajelor ca în roman, propunându-le percepției sub forma unui discurs rostit la prezent, ca în textele dramatice.

Acest comportament echivoc al naratorului din scenariu (pe care filmul îl moștenește integral) este lesne sesizabil și în privința manevrării spațiului. Spațiul în care se petrece acțiunea din scenariu, asemeni celui sugerat de textul dramatic, este ceva exterior, este ambianță văzută din afară. Această primă și solidă impresie este confirmată de film, respectiv, de spectacolul teatral. Spațiul acțiunii se oferă contemplării numai în măsura în care ne exclude din el, lăsându-se doar privit și auzit.

în plus, realizarea spațiului filmic ca și a celui spectacular-scenic presupune o anumită organizare plastică preliminară, adică folosirea decorului. Cu toate aceste trăsături comune, modelarea spațiului în scenariu împrumută trăsături caracteristice epicului, nu numai prin posibilitatea schimbării ambianțelor (în principiu, foamea de spațiu a acțiunii din scenariu și film fiind incomparabilă cu asceza dovedită din acest punct de vedere de textul dramatic și spectacolul teatral). Încă din textul piesei, spațiul dramatic este un substitut al realului, care, atunci când este organic, tinde să se metaforizeze, proces împlinit în reprezentarea scenică. Spațiul plăsmuit în scenariu și ulterior în film este un analog al realității, cuantumul său de “adevăr” incomparabil mai ridicat decât cel din textul dramatic îl face metonimic. El este resimțit întotdeauna ca parte a unui întreg, folosirea ulterioară a decorului ori a amenajării spațiilor reale nu trebuie să înșele. Decorul se asimilează verosimilului filmic doar în măsura în care nu este resimțit ca decor, tot așa cum “machierea” ambianțelor este o corectare a realului care se dovedește insuficient de adevărat și expresiv. Totodată, deși naratorul se află în afara universului obiectual reprezentat, mobilitatea sa îi îngăduie ca acest “în afară” să aibă diferite trepte și înțelesuri. Descrierea din exterior a domeniului Xanadu, de pildă, este posibilă întrucât naratorul trebuie să vadă această ambianță potrivit compoziției discursului în ansamblul său, pentru ca ulterior, pe măsură ce acțiunea o cere, el să intre în ungherele interioare ale aceluiasi obiect, deși în raport cu noua ambianță spațială el se află tot în afară. Caracterul dramatic al spațiului filmic este astfel ambiguizat pentru că situarea în afară înseamnă tot atât de bine și o pătrundere înăuntru. Pentru scenariu și film spațiul este locul în care se pot intersecta o infinitate de trasee posibile ale relației, alegerea unuia sau altuia dintre ele, precum și opririle, schimbările și întreruperile etc. fiind determinate de relația epică

dintre narator și personaj. Naratorul își urmărește personajul în spațiu, tot așa cum îl urmează și în timp, silit totuși să păstreze față de el o anumită distanță ce ține de figurarea dramatică. Pentru naratorul din textul dramatic situarea în afară are un înțeles univoc, în timp ce pentru naratorul din scenariu situarea în afară înseamnă și situarea înăuntru. Din punct de vedere al normelor genului dramatic, modelarea spațiului din scenariu pare a fi de natură epică. În raport cu romanul sau nuvela, situația naratorului din scenariu se schimbă. Pentru naratorul din epică, situarea în afară înseamnă plasarea într-un spațiu exterior universului lăuntric al personajului, iar pătrunderea înăuntru semnifică trecerea neinterzisă de nimic în peisajul sufletesc al aceluiași personaj. Naratorul din scenariu, când își propune să contemple același peisaj interior, trebuie să rămână, ca de pildă în momentele retrospective, tot în afara personajului. Amintirile, reveriile, acțiunile ipotetice etc. sunt văzute toate ca elemente din exterior. Din perspectiva experienței epice, modelarea spațiului din scenariu și film pare a fi de natură dramatică.

VII. *Cronotopul din scenariu.* Scenariul și ulterior filmul corelează într-un mod propriu relațiile dintre spațiu și timp ca dimensiuni concrete ale experienței personajului și în genere, ca tip de modelare a lumii imaginare a operei, creând, dacă folosim un termen introdus în teoria artei de Bahtin, un cronotop ce deține simultan trăsături epice și dramatice, detașându-se în același timp de ambele genuri. Experiența artistică a scenariului și a filmului a dus la apariția unui nou cronotop. “În cronotopul literar-artistic - arată Bahtin - are loc contopirea indicilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp.

Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic” (s.n., 6, pp.294-295).

Specificitatea cronotopului din scenariu constă în fuziunea cvasicompletă a timpului și spațiului acțiunii personajelor. Durata întregului și a părților devine o dimensiune a spațiului (spațiilor) oferit(e), existenței personajului și, invers, spațiul, pentru a deveni loc al acțiunii aceluiași personaj, trebuie să capete întindere temporală. În ordinea lecturii, pentru a asimila timpul povestit trebuie să parcurgem spațiile personajelor, după cum, pentru a ne asuma spațiile acestora, trebuie să străbatem duratele existenței personajelor. Sudate într-o unică dimensiune, spațiul și timpul devin obiectul experienței active a personajelor, convertită ulterior în experiență artistică. O asemenea îmbinare a spațiului și timpului este posibilă întrucât, cum s-a văzut, stratul imaginii din scenariu se constituie ca un plan continuu și relativ compact, imaginea fiind cea care tolerează și generează această textură nouă cronotopică.

Legate astfel, spațiul și timpul din scenariu se deosebesc de cele ale prozei narative prin imposibilitatea autonomizării lor. În roman și nuvelă, de pildă, timpul, la nevoie, poate fi autonomizat, deoarece naratorul poate separa pe anumite porțiuni ale discursului cronotopul (timpul-spațiu) în entități separate, timp rupt de spațiu și, respectiv, spațiu izolat de timp. Naratorul din proza epică poate lua în seamă durata ca entitate separată pentru a marca trecerile, întoarcerile și săriturile în timp, după cum poate descrie foarte bine o ambianță spațială încărcând-o cu o durată difuză, măsurabilă doar prin întinderea frazelor destinate descrierii. La asemenea procedee, scenariul poate recurge doar prin abatere de la regulă, pentru că altminteri norma sa estetică nu-i conferă naratorului direct un timp al său. Naratorul nu dispune decât de timpul acțiunii, reflexiilor și stărilor personajelor și de durata “reală” a descrierii ambianțelor pe care acesta le parcurge. Cronotopul scenariului omogenizează

experiența personajelor, în care este inclusă și durata relatării și descrierilor întreprinse de narator.

Prin această fuziune, cronotopul din scenariu se apropie de cel de care dispune textul dramatic. O asemenea apropiere este însă doar parțială sau, poate, doar aparentă, deoarece cronotopul din scenariu dispune de o mobilitate ce amintește imediat de cronotopul romanului, de care operele dramatice nu dispun și nici nu au nevoie. Cronotopul din scenariu, iar pe urmele acestuia, și cel din film, este compus din elemente elastice. Timpului acțiunii i se poate păstra întinderea sa “naturală” (timpul povestit de narator fiind egal timpului povestirii), poate fi comprimat (rezumat) ori dilatat, după cum poate fi pus în ordine cronologică sau acronologică. Spațiul din scenariu este la fel de maleabil. El poate fi static sau dinamic, văzut în întreaga sa amploare ori mărunțit în detalii, poate fi parcurs în toate sensurile întinderii sale.

Fuziunea dintre cele două dimensiuni ale cronotopului din scenariu poate fi examinată și dintr-o altă perspectivă. Spațiul, fiind elastic, poate fi străbătut numai în timp. Acțiunile relatate pentru a fi cuprinse aici sau acolo trebuie să se fi petrecut atunci, acum sau cândva, înainte sau după. Spațiul cinematografic cuprinde în sinea sa timp. De aceea, spațiul și obiectele sale trăiesc asemeni personajelor drama vârstelor. La fel, timpul fiind elastic, poate fi parcurs doar spațial. El nu poate trece decât prin înfățișarea configurată spațial a chipurilor oamenilor și obiectelor și plasarea în succesiune a acestora. În scenariu și mai apoi în film fragmentele de durată capătă valoare numai dacă sunt confirmate de modificările obiectelor cuprinse în spațiu. De aceea, în scenariu și în film simțim trecerea timpului numai dacă obiectelor ca elemente ale spațiului li s-a întâmplat ceva. Chipurile personajelor sau obiectelor nu mai sunt aceleași dacă sunt cuprinse în durate diferite. Timpul din scenariu și film este spațializat.

VIII. *Cronotopul și "omul" din scenariu.* Particularitatea unui cronotop determină, cum observa Bahtin, imaginea artistică a omului dintr-un anumit gen de artă (Ibid.). În acord cu natura propriului cronotop, personajul din scenariu și film se situează la granița ce desparte teritoriul genului epic de cel dramatic, selectând și respingând trăsături ce aparțin ambelor teritorii. Sacrificând toate nuanțele, pe care sperăm să le recuperăm ulterior, cel puțin în parte, se poate spune că omul din scenariu este un personaj dramatic plasat într-un eveniment epic. Este o voință stârnită de întâmplare, de un lanț de fapte exterioare și obiective ce îi relevă esența sa umană, scopul vieții sale, pe care personajul vrea să-l concretizeze, să-l transforme în stare practică, țel căruia i se opune, cu succes sau nu, același eveniment epic. Watanabe, personajul principal din *A trăi* de Kurosawa, trăiește egal cu sine și cu starea mediului său, până când, într-o zi, întâmplarea (în cazul său, boala) stârnește în el sentimentul propriei condiții umane, concretizat într-un țel, pe care ulterior îl instituie, împotrivindu-se cu vehemență greu de prevăzut întâmplării epice (propria sa slăbiciune, infernala nepăsare a mecanismului birocratic etc.), care și ea i se opune tot atât de înverșunat. Mihai, eroul central din scenariul *Valurile Dunării*, pare fixat și mândru de condiția sa de căpitan de șlep, proaspăt însurat cu o femeie frumoasă, până când tot evenimentul exterior (agravarea războiului, ocuparea vasului de către un grup de naziști, întâlnirea decisivă cu Toma) naște în el un țel etic pe care îl va atinge, cu prețul propriului sacrificiu. Kane este scos din starea sa ingenuă de joc tot de o întâmplare epică, moștenirea neașteptată a unei imense averi, căreia îi va opune cu îndărătnicie un proiect ludic fantast, cum numai ingenuitatea copilăriei putea să-l nască. Scenariul și filmul *Andrei Rubliov* sunt rezultatul aceleiași coliziuni dintre un personaj dramatic (un tânăr pictor care și-a ales drept model un creator de geniu) și un eveniment epic

multiplu etajat (năvălirea tătarilor, lupta de tip feudal pentru putere a cnejilor etc.), văzut ca agent al istoriei. Această particularitate se repetă cu încăpățănare în *Rocco și frații săi*: pe de o parte Rocco, asumându-și dificila povară de a-și salva unitatea familiei, amenințată de dezagregare, pe de altă parte, întâmplările de tot felul care provoacă destrămarea nucleului familial. Dedramatizatul scenariu *Aventura* nu dezmente această normă globală a scenariului; deși accentul este pus pe întâmplarea epică interioară: o tânără femeie, Claudia, pornită în căutarea unei prietene dispărute în mod misterios, împreună cu logodnicul acesteia din urmă, se îndrăgostește tocmai de bărbatul cu care plecase la drum. Întâmplarea epică poate căpăta diferite forme, înfățișându-ni-se, insolit, ca în *Anul trecut la Marienbad* sub forma unui accident al memoriei, care stânjenește voința de iubire a personajului.

Nu trebuie să pară curios faptul că, judecate separat, cele două dimensiuni ce se îmbină în scenariu, personajul dramatic și situația epică, își păstrează în parte, trăsăturile analizate de estetica tradițională. Evenimentul, desfășurarea faptelor plăsmuite epic, trebuie înfățișate” intuiției noastre, cum pretindea Hegel, cu toată bogăția împrejurărilor și relațiilor, ca eveniment complex, în legătură cu lumea în sine totală a unei națiuni și a unei epoci” (43, p.442). Desigur, nu toate scenariile și filmele reușite fac față în mod explicit și demn acestei exigențe, impresia cuprinderii nemărginite fiind obținută mai cu seamă prin crearea aceluși efect de perspectivă în adâncimea compoziției subiectului despre care se amintea mai sus. Cu toate acestea, scenarii și filme precum *Nașterea unei națiuni*, *Intoleranță*, *Rapacitate*, *Crucișătorul Potemkin*, *Mama*, *Goana după aur*, *Dictatorul*, *Pământul se cutremură*, *Rocco și frații săi*, *Cenușă și diamant*, *La dolce vita*, *Pădurea spânzuraților*, *Andrei Rubliov*, *Fanny și Alexander*, pentru a da numai câteva exemple, creează universuri epice care plăsmuiesc acea figură

individuală a evenimentului în care se răsfrânge imaginea unei epoci și a vieții naționale. Acest ultim aspect, ce scoate acțiunea din scenariu de sub apăsarea anecdotului, pare o trăsătură constantă a scenariilor și filmelor valoroase, chiar dacă prin întinderea compoziției obligatoriu limitată acestea nu pot oferi decât imaginea sublimată a nemărginirii. Capodoperele neorealiste (*Paisă*, *Pământul se cutremură*, *Umberto D.*, *Hoși de biciclete*), cele ale cinematografului japonez (*Rashomon*, *A trăi*, *Intendentul Sansho*, *Femeia nisipurilor* etc.) ori *Fragii sălbatici*, *81/2*, *Aventura* sau mai recente creații ale noului cinematograf german, ori la noi *Valurile Dunării*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, *Concurs*, *Croaziera* etc., deși sunt construite, în genere, monografic, strângând acțiunea în jurul unui personaj, au capacitatea de a sugera răsfrângerea în evenimentul epic a unor aspecte importante ale epocii și ale vieții naționale. Chiar și într-un scenariu și film ca *Deșertul roșu*, singularizarea aproape absolută a personajului nu vine în contradicție cu posibilitatea cuprinderii, fie și în fundal, a universului amintit.

Trebuie recunoscut însă că în majoritatea scenariilor și implicit a filmelor, în special a celor de “acțiune”, evenimentul epic, pus sub semnul lui “deodată” și “tocmai” (6, p.303), este dominat de aventura pură, de neprevăzutul reificat. “Tocmai” când victima inocentă urma să fie sacrificată, răpită, torturată etc., sau faptul îngrozitor - care amenință nu doar existența unui individ sau a unui oraș, ci a unei întregi țări, ba chiar a unui continent, dacă nu cumva a planetei însăși - e “gata” să se producă, “deodată” apare el, polițistul particular sau comisarul incoruptibil și singuratic, mort și înviat de câteva ori, care, invulnerabil la foc, apă și cartuș, pune lucrurile la punct cum nu se poate mai bine. În asemenea situații, evenimentul, dincolo de concretețea sa pitorească, se dovedește abstract, vid de istorie și cu atât mai mult de viață națională.

Acestui mod de prezentare a evenimentului îi lipsește și caracterul necesar și obiectiv, pe care marea epică, începând cu epopeile homerice, și l-a însușit ca pe un atribut hotărâtor. “În sensul acesta - afirmă Hegel - se poate deci afirma că *destinul* domnește în epopee și nu în dramă, cum se crede de obicei. Prin felul scopului pe care vrea să-l realizeze prin intermediul conflictelor în împrejurări date și cunoscute, caracterul dramatic își croiește el *însuși* soarta; caracterului epic, dimpotrivă, soarta *i se face*, și această putere a circumstanțelor care impune faptei forma ei individuală, îi hotărăște omului ursita și determină rezultatul acțiunilor lui este puterea adevărată a destinului” (43, p.469). Soarta, în fapt necesitatea istorică insinuată în miezul evenimentului epic, este cea care decide anihilarea marelui joc pe care și-l propusese Kane; într-un mod asemănător, aceeași necesitate îl poartă pe valurile ei pe Watanabe, îngăduindu-i realizarea scopului, după cum tot devenirea necesară a vieții pune la cale întâlnirea dintre Rubliov și Borișka, tânărul meșter și artist al clopotelor, care îl smulge, prin simpla sa prezență activă, din inerția deciziei pe pictorul pornit să se autoanihileze prin muțenie. În *Pădurea spânzuraților* tot viclenia necesară a întâmplării și adormirea voinței individuale îl duc pe Bologa la moarte. Caracterul activ al întâmplării nu-l scutește totuși pe personajul din scenariu de asumarea unui țel, care uneori poate împrumuta forme tăioase, dar atingerea sau ratarea acestuia trece prin strunga îngustă lăsată de legile vieții epice, de ceea ce e necesar să se întâmple.

Scenariile proaste imprimă voinței și puținței personajelor un surplus facil de energie, o putere pestriță și vulgară, care le pune în situația de a face tot ceea ce vor sau le trece prin cap, ignorând cu superficială nonșalanță desfășurarea necesară a evenimentului epic. Ele par înzestrate cu o încrâncenare abstractă a voinței și o putere de prevedere cu totul ieșite din comun, de unde impresia că ceea ce fac nu e rodul unei

plenitudini reale a caracterului lor, ci, simplă mașinațiune a autorului.

În sfârșit, epicul asimilează organic “mediul natural înconjurător, și anume, nu numai ca loc determinat în care se petrece acțiunea, ci și ca concepție a naturii întregi” (43, p. 477), căreia i se poate asocia și interioritatea stării lirice, pentru ca experiența artistică să poată cuprinde totalitatea atitudinilor omenești. Deși subordonate desfășurării acțiunii, așa cum am văzut, scenariul și filmul fac nu numai din natură obiectul modelării artistice, ci și din mediul obiectual creat de om, a cărui stare se instalează în miezul viziunii epice. Ba, s-ar putea spune că această restituire a atmosferei locurilor și lucrurilor și transformarea obiectului în mijlocitor al acțiunilor și relațiilor omenești disting scenariile și filmele reușite de cele care se lasă seduse copilărește doar de mișcarea exterioară, mecanică a acțiunii. Figurarea, mai cu seamă în film, a obiectului în nemijlocirea sa vizuală și auditivă și în același timp însuflețirea sa prin cuprinderea în vârtoarea evenimentului care îl transformă în agent sau obiect al acțiunii lărgeste caracterul epic al scenariului și filmului până dincolo de limitele îngăduite genurilor narrative consacrate.

Cu toate acestea, într-un mod destul de ciudat, lumea epică plăsmuită de scenariu nu numai că permite, dar și pretinde asimilarea unor personaje care în multe privințe amintesc de condiția estetică a celui dramatic. Aptitudinea dramatică a personajului din scenariu se manifestă, cum s-a văzut, mai cu seamă prin preeminența scopului care îi subordonează întreaga ființă. Spre deosebire însă de textele dramatice în care exercițiul voinței este determinat de fapte și evenimente cuprinse, de regulă, în afara compoziției propriu-zise a operei (lupta fratricidă din *Antigona* s-a petrecut înaintea începerii acțiunii dramatice, tatăl lui Hamlet este asasinat dincolo de orizontul compozițional al tragediei, după cum dispariția depeșei din *O*

scrisoare pierdută a avut loc tot înainte de pornirea comediei etc.), în scenariu, scopul personajului se naște dintr-o experiență epică la care personajul participă direct, cuprinsă ca un fapt esențial în compoziție. Textul dramatic trebuie să excludă modelarea concretă, evenimentul epic care generează scopul, sau, cel mult, să-l plaseze în fundal, în timp ce scenariul trebuie să-l asimileze. Scopul personajului din piesa de teatru se naște printr-o rupere a cronotopului epic de situația dramatică, în timp ce cronotopul scenariului include ca moment deosebit de semnificativ autorelevarea proiectului în conștiința personajului ca urmare a experienței epice. Scenariul face din descoperirea treptată a scopului o primă și esențială fază, cum se va vedea mai târziu, a desfășurării sale compoziționale.

Despărțit prin natura genezei sale artistice de condiția piesei de teatru, personajul din scenariu se reapropie de teritoriul dramatic prin semnificația absolută pe care proiectul o are atât pentru omul cinematografic, cât și pentru configurarea particulară a acțiunilor pe care le face și le suportă. Personajului dramatic, ca și celui din scenariu, îi este proprie tendința realizării prin voință a interiorului, a scopului. “Numai în felul acesta se înfățișează acțiunea ca *acțiune*, ca realizare efectivă a unor intenții și scopuri interioare, cu a căror realitate subiectul se contopește cu șinele lui însuși, voindu-se și gustându-se în ea pe sine însuși și trebuind să răspundă acum cu toată ființa sa pentru ceea ce trece din aceasta în existența exterioară. Individul dramatic culege el însuși rodul propriilor sale fapte” (43, p.560). Kane culege fructele amare ale scopului și faptelor sale, singurătatea și moartea. Watanabe își instituie proiectul, ceea ce îl face să trăiască în perioada premergătoare morții o stare de beatitudine pe care nu o mai cunoscuse, dar să și înfrunte riscul **I**anonimizării provocat, paradoxal, chiar de reușita sa. Rocco izbutește să-și salveze, chiar dacă numai parțial, familia, nu și I pe sine, trebuind să practice violența standardizată care este

boxul, cu totul străină de natura sa umană. Claudia, asumându-și scopul de a o căuta pe Ana, trebuie să se mulțumească cu experiențele nefericite și umilitoare care o făcuseră pe prietena sa să dispară. ^NÎn *Profesiune: reporter* legătura dintre proiect și consecințele de natură dramatică ale transformării lui în fapt sunt înfățișate într-un mod deosebit de explicit și tăios: împrumutând identitatea unui furnizor de arme destinate unei gherile africane, ce fusese asasinat de niște necunoscuți, David Locke, personajul principal al scenariului, trebuie să suporte toate consecințele travestirii sale, inclusiv modul de a muri ce încheiase destinul celui căruia i se substituise.

IX. Cronotopul și relațiile dintre personajele scenariului.

Afinitățile scenariului cu textele dramatice nu se rezumă doar la atât. Expansiunea în exterior a voinței ce antrenează scopuri determinate pune omul din scenariu, asemeni celui din piesa de teatru, în situația de a prilejui apariția unor personaje având țeluri radical opuse “astfel încât, în general, acțiunea (eroului dramatic, n.n.) trebuie să întâlnească piedici venite din partea altor indivizi care acționează și să se încurce în complicații și opoziții care să-și dispute reciproc reușita și realizarea” (43, p. 561). Caracterul radical al opozițiilor etice, ce asigură desfășurării faptelor și relațiilor umane un potențial ritmic deosebit de cel al operelor epice, prin acest aspect al tensiunii contrariilor, al vehemenței confruntării etice, psihologice și sociale, apropie simțitor relațiile dintre personajele din scenariu de natura celor din operele dramatice. Personajele despărțite de voințe cu semne opuse nu pot încăpea în aceeași lume. Mihai Viteazul și numeroșii săi oponenți, Rubliov și Kiril, Kane și Gettys, marinarii răsculați de pe crucișătorul “Potemkin” și forțele represive, Watanabe și liota de birorați etc., par a nu putea respira același aer.

Într-un mod devenit previzibil deja, scenariul, conform particularităților cronotopului său, proiectează însă consecințele în

planul relațiilor cu alte personaje, ce decurg din urmărirea până la capăt a scopului personajului într-un climat epic. Spațiul în care Kane trebuie să culegă roadele nesățiosului său proiect ludic se divide într-o multitudine de locuri, ambianțe și circumstanțe inaccesibile operelor genului dramatic. Străzile, redacția, locuințele, biblioteca fundației Thatcher, sala de proiecție, localul de întruniri și confruntări electorale, fabulosul domeniu Xanadu etc. nu sunt pur și simplu ambianțe scenice multipliccate, ci spații ale desfășurării relațiilor cu alte personaje. Ele se oferă ca medii epice, cu corporalitatea și accidentalitatea lor fizică ce poate fi dilatată și detaliată la infinit. Această diviziune a spațiului nu poate rămâne fără consecințe în privința modelării și desfășurării relațiilor dintre personaje. Deși personajul trage toate consecințele acțiunilor sale, relațiile pe care le figurează concret încetează a fi strict dialogale, vorbirea se deteatralizează, asociindu-se adevărului concret al obiectelor, comportamentul, mișcarea, mimica și privirea se înscriu în registrul unei spațialități “reale”, care le contaminează de plenitudinea vieții epice.

Timpul devenit, cum s-a văzut, și el elastic, pune la dispoziția raporturilor dintre personaje întreaga sa încărcătură epică. Roadele dulci sau amare ale scopului cu care personajul s-a confundat, stârnind voințe opuse, pot fi culese dintr-o diversitate de locuri, dar și dintr-o multiplicitate de durate. De pildă, urmările în planul relațiilor cu alte personaje ale proiectului lui Rubliov, dincolo de tragismul lor intrinsec, decurg dintr-o viziune de tip epic asupra duratei: mutilarea meșterilor, invazia tătarilor și distrugerea bisericii ce adăpostea mărturia geniului artistic al eroului, autopedepsirea prin muțenie etc., ca expresie a relațiilor dintre erou și alte personaje, obiecte și propriul sine, capătă intensitate umană nu prin comprimarea duratei ci prin dilatarea ei, artistic necesară. Lucrurile nu stau altfel nici în scenariul și filmul *A trăi*, unde timpul dramatic, sub semnul

căruia este pusă existența eroului, capătă valoare tot prin extindere. Subiectul asimilează durate din trecut și viitor, tocmai pentru a amplifica valoarea epică a raporturilor umane ce decurg din decizia eroului.

Totodată, ascuțirea raporturilor declanșate de scopurile personajelor ce se opun încercării eroului central de a-și institui interiorul, propriul proiect, în substanța vie a lumii, deși are premise ce țin de modalitatea dramaticului, sunt absorbite finalmente de evenimentul epic. Într-un film ca *Mihai Viteazul*, “pohta” eroului naște pohte opuse, ceea ce duce la o situație, în principiu intens dramatică, dar țelurile lui Sinan Pașa, ale fraților Bathory, ale lui Basta etc., păstrând caracterul unor particularități umane, vitale și concrete, sunt asimilate evenimentului istoric, mersului său inexorabil. Mihai se confruntă cu toate scopurile opuse ale personajelor amintite, care însă luate la un loc, împreună cu împrejurările și accidente de viață, când favorabile când potrivnice, formează o realitate epică, un fel de mers strâmb și nedrept al lucrurilor, ce se împotrivesc și covârșesc aspirația eroului. Iar în spatele acestui mers, manevrând voințele, care nu numai în aparență sunt acte particulare, intenții și fapte ce aparțin unor indivizi concreți, simțim viclenia nedreaptă a istoriei. În *Andrei Rubliov*, acțiunile eroului ce urmăresc un scop atât de singular cum este aspirația către marea artă, a cărei inocență ar trebui să scoată personajul de sub incidența oricărei adversități, produce o adevărată răscoală a evenimentului epic ce poartă pe apele sale întunecate în egală măsură dușmănia unui confrate lipsit de talent și dogmatic, cum este Kiril, înfruntarea cnejilor feudali, pofta tătarilor de cucerire și distrugere, scepticismul marelui artist Teofan etc., care, toate la un loc, sunt urnite de aceeași fatalitate a istoriei.

Topirea în evenimentul epic a țelurilor potrivnice stârnite de scopul personajului nu este caracteristică numai scenariilor și

filmelor istorice. În *Cetățeanul Kane*, relațiile contrarii stârnite de scopul nemijlocit al eroului ce își au sursa și în atitudini etice concrete (pedagogia pragmatică a lui Thatcher, severitatea principiilor lui Leland, formalismul și convenționalitatea caracteristice comportamentului primei soții a personajului, Emily, naturalețea plină de o spontaneitate cam vulgară a celei de-a doua, Susan, furia cinică a unui politician veros ca Gettys etc.) compun o desfășurare a relațiilor umane a cărei natură epică permite fuzionarea acestora în obiectivitatea și caracterul necesar al manifestării evenimentului, peste care se proiectează, când mai difuz, când mai apăsător, umbrele istoriei.

Unul dintre meritele incontestabile ale neorealismului este de a fi promovat scenarii ai căror eroi au scopuri care, în imediatitatea lor practică, par a fi cu totul neînsemnate (Mario Ricci vrea să-și regăsească bicicleta furată, 'Ntoni dorește să aibă uneltele lui de pescuit, Umberto D. încearcă să-și păstreze camera în care locuiește cu chirie etc.), dar care în contextul narativ creat devin aspirații umane fundamentale, mai ales prin adversitatea necruțătoare a evenimentului epic. Reacțiile și voințele opuse, pregnant schițate sub raportul individualității lor, se înscriu într-un continuu epic de o simplitate ciudată și răuvoitoare din care răzbat reflexe ale istoriei naționale. Mult discutata opoziție dintre cronică și istorie sau mai curând exasperanta pretenție a trecerii de la cronică la istorie ni se pare azi destul de îndoielnică, deoarece cronică vieții personajelor capodoperelor neorealiste mustește de istorie.

X. *întinderea scenariului și duplicitatea sa ritmică: fagure sau (și) plantă.* Repetatele convertiri ale elementelor dramatice în forme epice și ale unor trăsături epice în caracteristici dramatice conduc spre o contopire a acestora într-un tip de modelare a acțiunii și relațiilor personajelor calitativ nouă. Această compenetrație este sesizabilă mai ales dacă avem în vedere subiectul scenariului ca întreg, din care răzbate o nouă formulă

ritmică și compozițională. O primă chestiune ivită în această ordine este cea a întinderii discursului. Romanul moștenește în principiu trăsăturile epopeii, în timp ce scenariul trebuie să le accepte pe cele ale dramei. Despre situația originară a celor două genuri a vorbit, după cum se știe, pentru prima oară Aristotel: "...epopeea se deosebește de tragedie prin întinderea compoziției...", ea având "o trăsătură particulară de seamă, care-i îngăduie să aibă mai multă întindere; pe când în tragedie, nu-i cu putință să se imite mai multe părți ale acțiunii petrecute în același timp..., în epopee, dimpotrivă, datorită faptului că ea este o povestire, se pot trata mai multe părți simultane ale acțiunii și acestea, dacă sunt potrivite cu subiectul, sporesc bogăția poemului" (3, p.79). Raporturile de mărime devin normă estetică, deoarece poetului nu-i este îngăduit să "compună o tragedie dintr-o epopee întreagă, vreau să spun dintr-o reuniune de subiecte variate, ca și cum s-ar alcătui, de pildă, o tragedie din tot subiectul Iliadei" (3, p.60). Deținând în principiu o întindere asemănătoare textului dramatic, scenariul fiind în același timp și o povestire, poate îmbina părți simultane ale acțiunii ca în epică. Acest paradox compozițional, pe care scenariului i-a fost dat să-l soluționeze, se amplifică dacă ținem seama că, pe de o parte, deși omul din scenariu este indestructibil legat de scopul său își înscrie destinul dramatic în mediul epic, iar, pe de altă parte, că mediul epic trebuie să absoarbă în centrul său un personaj dramatic. Cele două dimensiuni în principiu distincte trebuie să se lase compenstrate în scenariu, contaminându-se reciproc. Dacă am ține seama numai de condiția inițială a personajului, acțiunea și relațiile dintre personaje, scenariul ar trebui să aibă o compoziție preponderent vectorială: "Desfășurarea cu adevărat dramatică, spune Hegel, este *înaintarea continuă spre catastrofa finală*" (43, pp.567-568).

În scenariu însă această "neclintită grijă pentru realizarea unui unic scop", "absentă din poezia epică" (43, p.467),

datorită mobilității cronotopului său, nu vine în contradicție cu caracterul activ al împrejurărilor și întâmplărilor epice și nici cu episodicul ori detaliul obiectual sau uman. Acțiunea din scenariu, ca și “expunerea epică”, se poate “abate în multiple direcții de la înfăptuirea scopului principal - a cărui luptă desfășurată care înaintează consecvent, poetul dramatic nu are voie să o piardă niciodată din ochi -, dându-i-se tocmai în felul acesta ocazia să ne înfățișeze totalitatea unei lumi de situații care altfel n-ar putea ajunge să fie prezentată” (43, p.485). Spre deosebire de teritoriul epic, în scenariu momentele retardante descriptive sau narative nu tind să se autonomizeze, funcția lor fiind astfel adaptată încât să nu compromită tendința spre *mișcarea totală*, ci doar să o facă să pulseze ritmic. Scenariul filtrează înaintarea dramatică, caracterul ei năvalnic-vectorial prin inerția mediului epic. Se naște astfel o formulă ritmică originală care tinde să îmbine graba dramatică cu răbdarea epică, “mișcarea totală” cu “totalitatea obiectelor”.

Trebuie precizat însă că sinteza epico-dramatică din scenariu și film, constituită ca fenomen artistic, nu are un caracter automat stabil. Sunt scenarii și filme care, păstrându-se în cadrul sintezei amintite, pun accentul pe natura dramatică a discursului fără să poată alunga prin definiție elementele epice, după cum alte scenarii apasă pe latura epică a aceleiași compenetrații, neputând elimina participarea la modelarea lumii scenariului a componentelor dramatice. Discursurile individuale ale unor autori diferiți creează opoziții de tipul *Cetățeanul Kane* - scenariu și film accentuat dramatice - și *Rubliov* - scenariu și film preponderent epice. În istoria filmului românesc, opoziția este regăsită punând alături *Moara cu noroc* (scenariu și film în care accentul este pus pe latura dramatică) și *Pădurea spânzuraților* (ce se lasă purtat în principal de valul epic). Antinomia se poate repeta și în cadrul creației unuia și aceluiași autor, ca de pildă, în cea a lui Bergman: *Strigăte și*

șoapte intră din plin sub incidența dramaticului, în timp ce *Fanny și Alexander* este situat în primul rând sub semnul epicului. Uneori, curente sau școli întregi refac antinomia respectivă. De pildă, verismul francez antebelic (scenariile și filmele lui Renoir, Carne, Duvivier etc.) sunt în primul rând dramatice, în timp ce neorealismul italian este în primul rând epic.

În capitolul intitulat “Dramaturgie du film” din ampla și valoroasa sa *Esthetique et psychologie du cinema* (55, pp.385-400), Jean Mitry analizează cu finețe, cel puțin în parte, fenomenul amintit, deși, lucru curios, începând chiar cu titlul capitolului, esteticianul francez crede, nu numai în urma unei firești inerții didactice, că filmul și implicit scenariul (la care esteticianul francez nu se referă decât indirect) se desprind doar din experiența genului dramatic. Dacă am da curs acestei premise parțial false ar trebui să uităm interesul arătat de Griffith față de proza lui Dickens, de la care își revendică pe drept unele dintre tehnicile narative, și studiile lui Eisenstein despre montaj, ce iau drept bază experiența prozei epice, și nu pe cea a operelor dramatice. Caracterul relativ îndoielnic al premisei de la care pornește Jean Mitry decurge și din ideea presupusei prezențe a “fatumului” în tragedie ca element ce motivează atât condiția eroului tragic, cât și compoziția textului dramatic (Ibid.), idee ce nu mai poate fi susținută cu seninătate după clarificările aduse în acest domeniu de Hegel. Chiar și exemplul citat de Jean Mitry, filmul *Am dreptul să trăiesc* de Fritz Lang, în care întâlnim lupta “Unei libertăți împotriva unei fatalități”⁴⁴ (Ibid.) ilustrează mai puțin ideea de bază a esteticianului francez (filmul și scenariul se situează în prelungirea rectilinie a tragediei), și mai curând caracterul ambivalent epico-dramatic al scenariului și filmului, cu toate că în opera respectivă a regizorului german, accentul cade asupra componentei dramatice, ce nu poate exclude, totuși nici în mod

concret în exemplul dat, și nici în principiu, numeroasele mărci epice.

Subrezenia premisei, contracarată de o intuiție artistică și teoretică mult mai profundă, nu-l împiedică pe Jean Mitry să observe și să construiască o opoziție, care, simplificând lucrurile, este reductibilă la existența a două tendințe de bază. Prima tendință caracterizată prin ceea ce s-ar putea numi o structură închisă, în care faptele se înlănțuie premeditat și în bună măsură conform unei articulări studiate, timpul povestirii din film ascultând doar de legile interne ale unei narațiuni de o rigoare dusă la extrem, ignorând cu totul valoarea duratei ca experiență psihologică reală, este ilustrată de cunoscutul film al lui Griffith, *Crinul strivit* (55, pp.392-394), căruia, în pofida unor opțiuni de gust, mai curând contrarii, esteticianul francez nu ezită să-i acorde rangul de capodoperă. În asemenea situații, “dramele cinematografului, oricare ar fi fost conținutul lor, erau - afirmă Jean Mitry, folosind imprudent o formă a trecutului verbului a fi - întotdeauna «construite» (bine sau rău) în vederea și în funcție de un echilibru intern. Dinamismul imaginilor urma o acțiune mobilă, care, cu toate acestea, se resorbea în imobilismul temporal al unui cerc inexorabil închis. Bucla era închisă. În cele mai rele momente ale sale, arta filmului - dramaturgia de film - nu era decât arta de a te răsuci în cerc” (55, p.390).

Cealaltă tendință, exemplificată tot de un film de Griffith, *Sărmana dragoste* (1919), mai puțin cunoscut, mai puțin apreciat în epocă, fără îndoială “din cauza registrului său încă neobișnuit” (55, p.394), este un exemplar precoce al viitoarei “dedramatizări” (Ibid.). “Bogăția sa - spune Jean Mitry - nu este de fapt aceea a unei dramaturgii verificate (eprouve), ci a observării atitudinilor câtorva indivizi în circumstanțe care nu sunt nici în întregime dramatice, nici în întregime indiferente; [...] Povestirea, căreia nu-i pasă nici de rigoare, nici de demonstrație, se plimbă de ici-colo, asemeni oarecum îndrăgostiților din

narațiune, de-a lungul câmpiilor. Este simplitatea însăși; o narațiune care își urmează personajele fără a le închide niciodată în propria lor dramă, care le lasă toată libertatea de acțiune ...Personajele sunt privite cum trăiesc, și nimic mai mult” (Ibid.). Invadarea dramei de către epica vieții cotidiene, “care își creează propriile sale semnificații” și pregătește cinematograful modern, “condiționează indivizii, actele lor, modul lor de a fi într-o temporalitate activă” (Ibid.). În asemenea condiții, “nu mai avem de-a face cu o acțiune arbitrară introdusă într-un mediu nu mai puțin artificial”, ci cu “un ansamblu de întâmplări, de coincidențe”, de întâlniri, al cărui scop “este de a ne arăta niște ființe situate într-o lume și, mai presus de toate, de a ne interesa de problematica unei intrigi”, și nu de intriga însăși. Factorul cel mai eficace al acestui tip de povestire este “durata concretă, resimțită, suportată în realitatea sa vie și activă” în care “probabilitatea succede determinismului” (55, p.390). Jean Mitry atrage atenția însă că dedramatizarea “...nu are drept corolar negarea dramei și cu atât mai puțin negarea oricărei structuri”, pentru că “nu este vorba deloc de a înlocui un schelet prea rigid printr-un nevertebrat, ci de a înlocui o desfășurare supusă exigenței regulilor printr-o desfășurare supusă exigenței faptelor” (55, p.394). Iar ceva mai departe, esteticianul francez atrage atenția că “în locul unei arhitecturi constrângătoare, putem vorbi de suplețea unei drame care crește și se dezvoltă în felul unei plante”, ce “nu este deloc lipsită de structură” dar care, “oricât de intențională ar fi, nu este prestabilită: ea se stabilește”, ascultând “numai de mișcarea sevei, de tot ceea ce o hrănește și o constituie în ființa sa concretă în funcție în același timp de circumstanțele exterioare: natura solului, orientarea, expunerea la soare și la intemperii etc.”, plantă care “ascultă de un curent, de niște impulsuri și de niște contradicții care o fasonează, o organizează, o modifică, dar nicidecum de un tipar care ar face-o rigidă ca un fagure”.

Cele două elemente comparate, planta și fagurele, sunt însă prea frumoase pentru a nu deveni oarecum suspecte, mai ales atunci când amândouă, fiind la fel de naturale, sunt opuse ca și când prima ar fi mai naturală decât cea de-a doua. În domeniul narațiunii filmice, fagurele nu este înlocuit cu planta, epicul nu alungă dramaticul și nici invers. Faptele mânate de durata vie, resimțită de ființe și lucruri în concretețea sa nemijlocită, adică dimensiunea epică, se aștern uneori asemeni unei membrane opalescente care împiedică întrezărirea celeilalte dimensiuni, ceea ce nu înseamnă că devenirea epică nu este stimulată de pulsația dramatică. Alteori, dimensiunea epică devine aproape transparentă, punând într-o lumină mai vie determinismul dramatic, dar și în acest caz nu este mai puțin prezentă, lăsându-se doar mânată mult mai evident de amintitul determinism, fără ca acesta din urmă să se poată declara suveran cu de la sine putere. De fapt, este vorba de o încrucișare de trăsături epice și dramatice predominând când unele, când celelalte. Se schițează astfel o primă și sumară tipologizare a formelor pe care le poate lua subiectul scenariului cinematografic: preeminența dramaticului favorizează apariția unor discursuri scenaristice și filmice dominate de constrângerile determinismului și cauzalității riguroase, care nu exclud cu totul manifestarea probabilului și aleatorului desfășurării faptelor; preeminența epicului exaltă asocierile libere ale faptelor și evenimentului, punând în prim-plan desfășurarea lor incertă și întâmplătoare ce nu scapă însă de controlul determinismului și cauzalității, practicat e drept cu discreție, altminteri riscul disoluției și informului ar amenința constituirea întregului.

Prezicerea, mai ales pe termen lung, a afirmării poeticii faptelor ori a celei a regulilor, a plantei ori a fagurelui sau, în termenii noștri, a preeminenței dramaticului ori a epicului, se poate dovedi cu totul inutilă, ea exprimând speranțele mai mult sau mai puțin îndreptățite ale teoreticianului, care se simte

brusc și cu totul inadecvat agent al istoriei filmului. Pentru Jean Mitry trecerea de la “drama” cinematografică supusă normelor la cea supusă faptelor, văzută ca o depășire a filmului tradițional și o afirmare a celui modern, părea îndreptățită de performanțele excepționale ale neorealismului, din păcate, încheiate la data publicării *Esteticii*, și de speranțele mai puțin împlinite ulterior ale noului val francez. Într-un mod mai puțin așteptat, școala cehă a anilor ‘60 a interpretat în felul ei, cu rezultate excelente, ipoteza lui Mitry. Astăzi, fără a ne sprijini pe argumente istorice suficiente, pare actuală din nou, mai ales prin noul val german, ca să dăm un singur exemplu, poetica fagurelui. Pentru istoricul de film, exercițiul predicției ni se pare inutil deoarece el trebuie să aștepte ca istoria să producă, iar apoi să treacă la contemplare, valorizare și clasificare.

B. Probleme ale modelării personajului din scenariu examinate din perspectivă naratologică

a. Acțiunea

I. De la poetica tradițională la naratologie. Descrierea unora dintre trăsăturile particulare ale acțiunii și relațiilor dintre personajele din scenariu, întreprinse mai sus, deși importantă, este departe de a elucida problemele în cauză. Sinteza epicului cu dramaticul, pe care scrisul scenaristic o practică, confirmă o ipoteză mai veche, justificarea ei cu unele argumente provenite din estetica tradițională sau mai nouă nu face decât să ridice alte probleme, importante în egală măsură pentru scenarist, regizor și teoretician. În rândurile de mai sus s-a emis ideea că personajul este și rezultatul unei totalități intensive de acțiuni și relații. Presupusa existență a unor coduri care prezidează înfăptuirea în discursurile narative a acestei totalități pare verosimilă, altminteri nu s-ar explica de ce diverși autori aleg acțiuni diferite între ele sub raportul nemijlocirii lor empirice dar înrudite semantic. Constatări similare se pot face și în privința combinării acțiunilor: naratori diferiți, cărora nu li se poate

imputa lipsa de personalitate artistică, se folosesc de scheme combinatorii asemănătoare. În eventualitatea că asemenea observații sunt adevărate, se naște întrebarea: în ce constă în acest caz relația dintre invarianța codurilor, dintre constrângerile stabile și capacitatea individuală de creație originală a autorilor și ea atestată, cel puțin în egală măsură, de aceleași discursuri narative? În sfârșit, o ultimă întrebare e inevitabil de formulat: cum se explică faptul că acțiunea și relațiile dintre personaje alcătuiesc în fiecare discurs reușit din punct de vedere artistic un întreg, o compoziție rotundă în sine, articulată și imprevizibilă în același timp? Întrebare, deloc retorică, pentru că valoarea operei narative - închise sau deschise, - dincolo de modele mai mult sau mai puțin trecătoare, depinde în mod esențial de cosmicizarea sa. Cosmicizare, pe care estetica tradițională o postulează pe drept cuvânt, fără să fi găsit explicații suficiente. Pentru scenariul cinematografic răspunsurile, atât cât vor putea fi date, presupun un grad destul de ridicat de urgență, deoarece problemele compoziției, care într-un fel le totalizează și pe celelalte, au, cum s-a spus, în cazul său o importanță vitală.

Suita de întrebări împinge treptat discuția în domeniul naratologiei și întrucât problemele care ne preocupă sunt legate de chestiunea acțiunii, a sferelor de acțiune ale personajelor, care degajă sfere de relații ale acelorași personaje, ce se organizează în compoziția subiectului, atenția ne e atrasă, în mod normal, fără a mai fi nevoie de vreun impuls suplimentar, de contribuția unuia dintre întemeietorii domeniului amintit, cea a lui V. I. Propp. Dacă opțiunea ne-a fost ghidată totuși și de un criteriu mai cuprinzător, acesta este datorat faptului că viziunea proppiană derivă și din tradiția esteticii (poeticii) clasice, ceea ce asigură și în planul propriului nostru studiu un anumit grad de coerență. Constituind un teritoriu distinct, o cucerire - cum se spune - a gândirii moderne, naratologia, ca domeniu

specializat al semioticii, se poate dispensa cel mai puțin de cuceririle fundamentale ale esteticii și poeticilor dintotdeauna.

Cum s-a petrecut această desprindere a naratologiei proppiene din fundalul esteticii clasice, pe care totuși o integrează, textele savantului rus nu ne-o spun explicit, afară poate doar de numeroasele referiri la Goethe. Cert este însă că, de pildă, Hegel în capitolele specializate ale *Prelegerilor de estetică* folosește un limbaj pre-proppian. “Lipsa de situație¹¹” descrisă de filosoful german, despre care s-a vorbit mai sus, este între anumite limite similară cu “Situația inițială” avută în vedere de teoreticianul rus. Hegel vorbește de asemenea de acțiuni “vătămătoare¹¹” (43, p.457), adică de ceea ce Propp va numi funcția *prejudicierii*, cum sunt “lezarea lui Menelaos, căruia Paris i-o răpește pe Elena” (s.n., 42, p.223) ori de “ofensă” adusă lui Ahile prin luarea de către Agamemnon a frumoasei Brizeis (43, p.468), sau, modificând perspectiva pacientului cu cea a agentului, de acțiunea lui Oreste și a Ifigeniei care “fură chipul Dianei” (42, p.234) recurgând inutil “la vicleșug și înșelătorie⁴¹” (42, p.235), motiv pentru care Taos “dă poruncă să fie urmăriți¹⁴” (42, p.234). Hegel nu omite sublinierea importanței “stării de război⁴⁴” caracteristice epopeei (43, pp.457-460), desemnate mai târziu de Propp, prin funcțiile *luptei* și *victoriei*, întâlnite și în basm. Esteticianul german citează de asemenea una dintre cele mai fascinante “întoarceri⁴⁴” din literatura universală, amintind că Ulise, după numeroase încercări ale soartei împotriva cărora voința nu i-a folosit la nimic, “este adus dormind pe țărmul insulei sale⁴⁴” (43, p.468). Deși exemple similare ar mai putea fi aduse, ar fi cu totul fals să admitem că Hegel a descoperit clasele de acțiuni numite ulterior de Propp funcții, dar nu ar fi cu nimic mai adevărat să socotim observațiile respective drept empirice, mai ales în cazul unui autor care știa că acțiunile personajelor din operele narative sunt sinteze ale individualului cu universalul, fiind

11—Spte o poetică a scenariului cinematografic

unul, poate cel mai norocos, dintre descoperitorii acestui fenomen artistic.

Nu este lipsită de importanță nici frumoasa coincidență dintre importanța pe care Hegel o dă motivului răpirii și faptul că Propp transformă raptul în pivotul analizei sale, care l-a condus la ideea epocală a disocierii constantelor - funcțiile, clasele de acțiuni - de variabile (personaje propriu-zise, circumstanțele acțiunii etc.).

Lucrurile nu se opresc însă aici. Deși, ca poetician al unor discursuri nemonotipice, este sceptic în privința existenței vreunui criteriu stabil care să explice înlănțuirea acțiunilor în operele narative ("Dar unde trebuie să înceapă acțiunea, spune el, ...nu se poate stabili precis" (42, p.223), Hegel intuiește genial o normă de bază a coerenței repertoriului de funcții, și prin extensie, a narațiunii propriu-zise, pe care trebuie să recunoaștem, Propp nu a lămurit-o decât parțial, "...conflictul, - spune Hegel - își are temeiul într-o ofensă care nu poate rămâne ofensă, ci trebuie înlăturată; ea este o modificare a stării care fără ea ar fi armonioasă, stare ce trebuie să fie schimbată din nou" (42, p.210).

Dincolo de această limită sau de altele, meritele lui Propp rămân însă intangibile. Descriind funcțiile, în calitate de clase de acțiuni ale unor texte artistice narative, în baza similarității lor semantice și a poziției lor stabile într-o succesiune monotipică, de fapt într-un sistem specific și coerent (65, p.26), Propp descoperă implicit și existența unui cod, cel al acțiunii, despre care gândirea estetică ia cunoștință abia o dată cu *Morfologia basmului*. Folosindu-se de un corpus de basme limitat, gândite în logica artisticității lor, Propp descrie un repertoriu de constituenți - funcțiile - și în parte regulile lor de combinare. În felul acesta, trecerea de la estetica "tradițională" a narațiunii la naratologie este făcută fără ca, prin această trecere, prima să-și piardă relevanța. Pentru că, printre altele,

însăși noțiunea de funcție nu poate fi înțeleasă fără contribuția esteticii clasice. Funcțiile clasifică acțiunile personajelor modelate în textele narative, ținând cont, pe de o parte, de universalitatea lor, numai în baza căreia se poate releva similaritatea semantică a unor fapte diferite din punct de vedere empiric, iar pe de altă parte, de conexiunea lor, ceea ce explică potențialul lor combinativ. Faptul că Propp nu a numit descoperirea sa drept cod contează mai puțin, mai ales că majoritatea naratologilor care i-au urmat, dispunând de cunoștințe lingvistice adecvate, ivite ulterior perioadei elaborării *Morfologiei basmului*, au ezitat să facă un asemenea pas.

II. *Funcția și orizontul de așteptare al naratorilor.* Codul acțiunii din textele narative, descoperit cel puțin în parte de Propp, a fost pregătit nu numai de estetica clasică. El se află instalat și în orizontul de așteptare al naratorilor. În celebrele capitole destinate analizei filosofiei istoriei din *Război și pace*, Tolstoi presupune posibilitatea extrapolării calculului infinitesimal din matematică în domeniul acțiunii umane în genere. “Mișcarea omenirii - constată Tolstoi -, care își are originea în nenumărate acte ale liberului arbitru omenesc, se produce în mod continuu. Stabilirea legilor acestei mișcări este scopul istoriei. Dar, pentru a pricepe legile mișcării neîntrerupte, a sumei tuturor actelor născute din libera voință a oamenilor, mintea omenească admite unități arbitrar luate, discontinui. O primă metodă a istoriei constă în a lua, după bunul plac, un șir de evenimente continuu și a le cerceta separat de celelalte, când în fapt nici un eveniment nu are și nu poate avea vreun început, ci întotdeauna un eveniment rezultă din altul. A doua metodă constă în a considera acțiunea unui singur om, împărat sau comandant de oști, ca pe suma liberelor voințe ale oamenilor, atunci când, în fapt, suma liberelor voințe omenești nu se exprimă niciodată în acțiunea unui singur personaj istoric” (87, p.302). Ambele soluții, părăndu-i-se false “prin ele însele”

(Ibid.), Tolstoi gândește la ipoteza fantastică a folosirii cunoștințelor matematice “necunoscute anticilor¹¹, care să admită în cercetarea acțiunilor umane, existența unor “mărimi infinitezimale, adică mărimi de natură să restabilească principala condiție a mișcării (continuitatea absolută)” pentru a repara implicit greșeala pe care “mintea omenească nu poate să n-o facă atunci când ia în considerație, în locul mișcării continue, unitățile ei discontinue¹¹ (Ibid.). O asemenea unitate infinitezimală, care ar urma să restituie istoriei sensul ei autentic, trebuie să îndeplinească însă condiția universalității: “Numai admitând spre cercetare o unitate infinitezimală - diferențialele istoriei, adică *tendențele de același gen ale oamenilor* - și însușindu-ne arta calculului integral (luând adică suma acestor unități infinit de mici), putem nădăjdui să ajungem la înțelegerea legilor istoriei¹⁴ (s.n., 87, p.302-303). Asemenea diferențiale ale povestirii, ale story-ului, și nu ale istoriei, sunt funcțiile descoperite de Propp, care, pe de o parte, îmbină acțiuni de același gen relatate în narațiuni, și care, pe de altă parte, se lasă structurate într-un sistem ce explică continuitatea mișcării acțiunilor din universul imaginar al operelor literare, inclusiv din romanul *Război și pace* de Tolstoi.

Particularitatea de neconfundat a acestor infinitezimale ale acțiunii din povestire constă în esteticitatea lor. Ele își pierd orice relevanță, în pofida unor aparențe ademenitoare, dacă sunt imaginate ca aparținând unor domenii străine, ca de pildă realității ca atare sau chiar unor texte artistice cum sunt miturile, basmele etc., care, dintr-un motiv sau altul, sunt judecate ca mărturii de alt tip. Propp a avut norocul (este vorba de norocul pe care omul și-l face cu mintea sa) de a cerceta morfologic și sintactic acțiunea dintr-o specie literară narativă (basmul) de o extremă simplitate, în care codul și manifestarea, structura și discursul, fără să se suprapună, se află într-o proximitate mai mult decât fericită. Cele 100 basme din

culegerea lui Afanasiev sunt discursuri independente, ce manifestă însă din punct de vedere morfologic (prin identificarea claselor lor de acțiuni - funcțiile) și sintactic (al schemelor combinatorii tolerate) un grad foarte ridicat de coeziune. Monotipia despre care vorbește Propp nu se referă la discursuri, la basmele propriu-zise, ci la structura lor, adică la existența acelorași unități morfologice și la posibilitatea combinării lor în baza acelorași reguli restrictive, la un model compozițional comun.

III. *Funcția proppiană și "logica lui Ares"*. Poate să pară ciudat, dar o asemenea descoperire epocală a naratologiei trebuie apărută de cele mai multe ori chiar împotriva naratologilor înșiși (și nu numai a lor), al căror cal de bătaie a devenit, neverosimil, chiar noțiunea de funcție. Fără a trece în revistă toate luările de poziție, trebuie amintit mai întâi Claude Bremond care, după ce constată respectuos că noțiunea de funcție este o "descoperire esențială" (17, p.166) o abandonează fără regrete, trecând la elaborarea unui tablou al rolurilor, în felul său admirabil structurat, ceea ce nu-l face totuși inteligibil și cu atât mai puțin maleabil din perspectiva analizei artistice a povestirii. În schimb, rudimentele funcțiilor lui Propp sunt orânduite într-un patruleter de categorii simplificatoare, *ameliorare* sau *degradare* și *protejare* sau *frustrare* (17, p.170), a cărui lipsă de flexibilitate împiedică priza la concretețea calitativă a acțiunii din textul narativ. Reflexiile lui Bremond sunt dominate de ceea ce Constantin Noica numește a fi logica lui Ares, potrivit căreia partea este doar un element statistic al întregului, dispartă și indiferentă, fără a fi "...de fiecare dată o interpretare a întregului" (56, p.25). În timp ce, de exemplu, funcția numită de Propp drept *victorie* desemnează într-o logică a compoziției o anumită acțiune independentă, având o semnificație proprie, încărcată în același timp de urmele tuturor acțiunilor precedente, pregătind o desfășurare

ulterioară a ansamblului acțiunii, reinterpretând întregul, "ameliorarea", care ar putea fi socotită în acest caz similară victoriei, este o parte stingheră a aceluiași întreg, în sine abstract-corectă, dar lipsită de reflexele concretului, fără nici o implicare în ceea ce a fost și ceea ce va urma.

Noțiunea de funcție și o dată cu ea originalitatea gândirii din *Morfologia basmului* ar fi trebuit să pălească sub forța crivățului care bate dinspre logica lui Ares, instalată, imprevizibil, în cunoscutul studiu *La structure et la forme* (50, pp. 139-175) de Claude Levy-Strauss. Polemica inițiată de savantul francez, a cărui operă este înrudită cu cea a proepinentului său, cum singur o recunoaște - nu prin filiație directă - pare a fi stârnită, printre altele, de regretul că Propp este în fond poetician și nu antropolog. În aceste condiții, chestiunea recuperării concretului (50, p. 139) de către cele două metode intrate în coliziune, ce revine obsedant în studiul lui Claude Levi-Strauss, stârnește cea mai firească întrebare: care concret? Neputând schița aici decât un răspuns, se poate totuși spune că, pentru Propp, concretul ține de domeniul esteticului sau, mai exact, de o secțiune a sa, poetica acțiunii din basm decurgând din specificitatea obiectului său, în timp ce concretul reclamat de Claude Levi-Strauss este pendinte de cel al antropologiei și este legat - cum s-ar fi putut altfel? - de obiectul său. Relativa înrudire a metodelor de cercetare și împrejurarea că cei doi cercetători pornesc de la un fapt comun, basmul, nu folosesc la nimic. Se naște astfel o enormă inadecvare, dintre cele mai spectaculoase, în care spiritul lui Ares se manifestă în voie. Propp descoperă că basmul este o povestire având un număr limitat de funcții înscrise într-o ordine monotipică, explicându-ne în ce constă particularitatea basmului față de alte tipuri de povestire, cum singur antropologul francez o recunoaște (50, p. 159), dar pretinde oponentului său să fi descris o tipologie a basmelor, ceea ce lucrarea lui Propp, începând chiar cu titlul ei,

nu-și propune: ne aflăm în fața unei *Morfologii a basmului* și nu a unei *Morfologii a basmelor*. Propp descoperă că acțiunea din basm se bazează pe compatibilitatea dintre funcții, altminteri acestea nu s-ar putea organiza în sistem, dar antropologul pretinde ca funcțiile să fie incompatibile (50, p.150) pentru a putea sluji descrierii amintitei tipologii, care și pentru el rămâne un simplu deziderat. Propp dă un anumit statut noțiunii de funcție, aceasta fiind suficient de generală pentru a aparține sistemului și destul de concretă pentru a fi recunoscută în discurs, în timp ce Claude Levi-Strauss îi pretinde un grad de abstractizare cu mult mai ridicat, cerându-i pe un ton foarte răspicat să fie mitemă, ceea ce funcția nu poate fi. Claude Levi-Strauss crede că “variabilele” lui Propp (motivațiile, atributele personajelor etc.) sunt “resturi”, ceea ce ar invalida metoda analitică supusă criticii, când, la o privire mai atentă, acestea se dovedesc elemente încă neanalizate. Comparând un anumit statut al funcțiilor, Propp identifică semnificația globală a acestora în așa fel încât, cu ajutorul lor să putem decupa semnificația artistică a acțiunilor din discursuri, în timp ce antropologul propune comprimări de funcții deoarece le socotește asimilabile (50, p.164), sacrificând posibilitatea recuperării semnificațiilor estetice ale acțiunii din discursuri.

Toate aceste nepotriviri ale metodei lui Claude Levi-Strauss în raport cu cea a lui Propp se dezvăluie printr-un soi de inadecvare supremă ce se cere ceva mai nuanțat examinată. “Basmale - afirmă antropologul - sunt mituri în miniatură, în care aceleași opoziții sunt transpuse la scară redusă...” (50, p.156), această situație decurgând din faptul că “Dispariția mitului a rupt un echilibru. Ca un satelit fără planetă, basmul tinde să iasă din orbita sa, pentru a se lăsa antrenat de alți poli de atracție” (Ibid.). Cu toate acestea, afirmă pe drept cuvânt Claude Levi-Strauss, ruperea diacronică a basmului de mit nu le împiedică pe cele două să rămână complementare, să

continue să existe, sincronic vorbind, “cote â cote” (Ibid.). Această complementaritate sincronică a mitului și a basmului îngăduie, ceea ce este perfect admisibil, să proiecteze basmul în spațiul antropologiei. Deși observă în același timp că noii poli de atracție de care se lasă sedus basmul sunt speciile literare “culte”, începând cu treptele intermediare, precum basmele lui Andersen, Brentano și Goethe (50, p.150), antropologul nu este dispus să vadă că, cel puțin în aceeași măsură, acest nou “cote a cote” este tot atât de semnificativ și că el autorizează proiectarea unităților morfosemantice ale lui Propp asupra experienței literaturii narrative, transformând-o în propriul lor concret. În aceste condiții, “concretul” lui Propp se universalizează pentru că cele 31 (32) de funcții sunt aplicabile basmului, dar funcția ca atare sub formele ei cunoscute, ca și eventualele ei alte forme, vor putea desemna cel puțin parțial câmpul logic și artistic al acțiunii din operele narrative, căpătând determinațiunile specifice ale esteticului, în timp ce “concretul” lui Claude Levi-Strauss se pulverizează pentru că cere funcțiilor să fie incompatibile între ele pentru a sluji unei ipotetice descrieri tipologice a basmelor.

În consecință, ceea ce Claude Levi-Strauss, și nu numai el, reproșează funcției, faptul de a fi o categorie prea abstractă și în același timp prea concretă, devine, cum s-ar spune, principalul ei atu. Funcția se dovedește a fi un individual-general, o “parte-tot”, un “holomer”, cum ar spune Constantin Noica (56, p.31), al câmpului logic specific care este acțiunea din opera narativă. Fiecare acțiune individuală dintr-un anumit discurs, ca de pildă, “Fata de împărat fură cămașa năzdrăvană” (65, p.35) este o *prejudiciere* (adică un tot, clasa acțiunilor prejudiciatoare), dar întrucât acțiunea fetei este o anumită *prejudiciere*, ea reinterpretează “tot”-ul, adică *Prejudicierea*. La fel, amânarea căsătoriei proiectate de către Andrei Bolkonski produce Natașei Rostova o altă formă de *prejudiciere*, furându-i

speranța într-o împlinire imediată a feminității sale, dar acțiunea din *Război și pace* dă o dimensiune cu totul nouă funcției amintite, răscolindu-i și reasezându-i întregul câmp de semnificații. Pentru că, așa cum spunea Noica, “A pleca de la un singur caz și a putea afla prin el legea, este un procedeu pe care numai, sau în primul rând, logica individual-generalului îl poate justifica” (56, p.32). Raportul dintre o anumită acțiune concretă dintr-un basm sau oricare altă operă narativă și funcția sa deține un raport cu caracter special, de la parte la întreg, în care nici unul dintre termeni nu are temei să-l subordoneze pe celălalt. “Relația părților cu întregul - observă Constantin Noica, de parcă s-ar fi referit direct la fenomenul examinat - este, atunci, circulară. Întregul le face de fiecare dată cu puțință, dar ele, *imagini ale întregului*, îl fac la rândul lor cu puțință sau îl definesc. Numai că, spre deosebire de cerc, în care un centru își dă circumferința periferică, aici *o periferie își dă centrul*” (s.n., 56, p.156).

O asemenea relație circulară dintre acțiunea propriu-zisă și funcție se extinde și asupra raportului dintre fiecare funcție luată în parte și sistemul (întregul) lor, ceea ce face ca ipoteza formulată de Claude Levi-Strauss (50, 163-164) cu privire la asimilarea unor funcții cum sunt *plecarea* și *întoarcerea* sub stindardul comun al unei ipotetice funcții care ar fi căutarea ori a contopirii perechilor *luptă-victorie* și *încercarea grea-soluția grelei încercări* să ne apară cu totul imposibilă. Estetic și logic, ele sunt generaluri-individualuri diferite, nu numai prin ele însele ci și prin raportarea lor la acțiunea operei narative ca întreg, dar și la tot-ul sistemului funcțiilor. Numai ignorând un asemenea concret, *plecarea* aheilor spre Troia și *întoarcerea* lui Ulise spre Itaca ar putea să aibă o semnificație similară, cu semn diferit. *Lupta* și *victoria* presupun o concurență și un rezultat al acestei concurențe în plan exterior, fizic: Eroul se bate cu Răufăcătorul și învinge. Aheii se înfruntă cu troienii și

triumfă. *Lupta* și *Victoria* reflectă imagini determinate și diferite ale întregului. *încercarea grea* și *soluția grelei încercări* presupun și ele o concurență, desfășurată însă în baza unor criterii de altă natură (a unor “pretenții” întemeiate sau nu), care antrenează iscusința, inteligența, puterea de îndurare morală a personajului. Eroul reușește să deosebească merele de aur de cele contrafăcute, în timp ce Falsul erou, nu. Ulise, *sosit incognito*, depășește prin răbdare și calcul *încercarea grea* (destrămarea “gospodăriei” și dezordinea introdusă în propria-i casă de pețitorii Penelopei), în timp ce uzurpatorii nu o pot face și vor fi pedepsiți. Asimilabile din perspectiva logicii lui Ares, funcțiile amintite își păstrează intacte individualitatea din perspectiva logicii lui Hermes, pentru că ele interpretează în mod diferit întregul, îi dau o altă valoare.

Metoda analitică a lui Propp, deținând în centrul său funcția, are avantajul imens de a dezvălui simultan textului narativ dimensiunea sa sincronică (acțiunile concrete sunt asimilabile unor anumite funcții) și dimensiunea sa diacronică (funcțiile sunt date de acțiuni concrete multiplicabile la infinit). Prin această neobișnuită particularitate *Morfologia basmului* dă un răspuns limpede și neîndoielnic întrebării formulate de Veselovski pe care Propp o citează în finalul lucrării sale: “Ne este oare permis - reflectează Veselovski - să ridicăm și în acest domeniu (al creației narrative contemporane, n.n.) problema schemelor tipice ...a acelor scheme ce s-au transmis din generație în generație ca formule gata pregătite, capabile să prindă viață sub impulsul unui suflu nou și să determine apariția unor noi formațiuni?... La prima vedere, literatura epică contemporană, cu subiectele ei complexe și cu reproducerea fotografică a realității ce-i este proprie, face de neconceput însăși posibilitatea unui atare mod de abordare a problemei, dar atunci când această literatură va apărea generațiilor viitoare într-o perspectivă tot atât de îndepărtată ca cea pe care

o reprezintă pentru noi Antichitatea, de la preistorie și până la Evul Mediu, când, trecând cu tăvălugul peste complexitatea fenomenelor, sinteza timpului, acest mare simplificator, le va reduce la dimensiunea unor puncte dispărând în adâncul vremurilor, contururile acestora se vor contopi cu cele pe care le contemplăm astăzi atunci când *ne oprim privirea asupra creației poetice din timpuri de demult - și fenomenele de schematism și repetabilitate vor domni pe întreaga arie a creației* (s.n., 65, p. 121). Prin acordarea sarcinii de a transmite propriile concluzii reflexiilor lui Veselovski, Propp dezvăluie cu claritate concretul pe care investigația sa s-a situat de la început până la sfârșit. Același citat are însă, după părerea noastră, și un sens mai înalt, pe care, poate dintr-o prudență explicabilă, Propp s-a ferit să o formuleze direct: funcțiile și sistemul lor sunt aplicabile întregului domeniu al literaturii narative. Metoda lui Propp poate juca rolul unui moderator al timpului, creând o distanță elastică între momentul producerii operei și cel al analizei sale. Citind din perspectivă proppiană, un text de demult ne devine contemporan. Citind un text contemporan, aceeași perspectivă creează o distanță suplimentară în raport cu cea reală, așezând între operă și “judecarea” acesteia un timp protector în aceeași măsură pentru amândouă. Evoluția literaturii devine transgresabilă fără ca istoria sa să fie ignorată, structuralitatea sistemului poate fi demonstrată fără a simplifica natura și unicitatea discursurilor.

Pentru a profita cu oarecare succes de imensul aport proppian la poetica literaturii narative, funcțiile nu trebuie reduse, ci înmulțite. Ele nu trebuie supuse unui proces reductiv, ci unuia de nuanțare. Lecția lui Propp este magistrală printre altele și pentru că el a identificat cu ajutorul funcțiilor orizontul acțiunilor personajelor modelate în basm. Este de așteptat ca lărgind teritoriul narațiunilor examinate, orizontul acțiunilor modelate să se amplifice și nu să se îngusteze. Descoperirea

unor funcții noi și integrarea lor într-un sistem al cărui nucleu îl constituie seria proppiană constituie un proiect vast, ce necesită condiții, mijloace și motivații pe care studiul nostru modest, destinat definirii unui gen literar considerat minor, cum este scenariul de film, nu-l poate susține. Dacă totuși vom îndrăzni să schițăm ceva în această direcție, o vom face constrânsi numai de necesitățile interne ale propriului nostru proiect, fără a promite că uneltele folosite sunt cele mai bune și nici că rezultatele vor fi în mod obligatoriu inatacabile.

Cel puțin într-o primă instanță, extrapolarea funcțiilor descoperite de Propp în teritoriul altor forme narative nu presupune vreun efort teoretic deosebit. Parcurgând o operă narativă oarecare cititorul cât de cât avizat va putea descoperi cu relativă ușurință că, o dată străbătut barajul efectelor stilistice și al strategiilor narative care complică textul, funcțiile lui Propp ni se relevă în întreaga lor splendoare. Nu numai Eroul din basm *luptă*, ci și Ahile sau Andrei Bolkonski al lui Tolstoi ori Ion al lui Rebreanu, ca să nu mai vorbim de numeroșii invincibili ai scenariilor și filmelor, care nu pot evita nici ei contactul cu funcția respectivă. Prezența funcțiilor “tradiționale” în texte narative ne-basme nu trebuie să surprindă, deoarece constituenții acțiunii desemnează compatibilitățile cele mai stabile dintre textele narative, manifestate dincolo de particularitățile istorice, de gen, de stil etc. ale acestora. Că apariția funcțiilor în asemenea discursuri nu mai este monotipică, se explică prin relația, firească de altfel, la care ne vom referi mai târziu, între cod și discurs.

Ceea ce intrigă nu este recurența funcțiilor în textele narative ne-basme, ci faptul că nu puține dintre acțiunile cuprinse în asemenea opere se dovedesc adevărate pete albe (sau negre) care nu intră în spectrul funcțiilor “tradiționale”, deși la nivelul discursurilor acestea se asociază, nici vorbă, cu cele deja cunoscute ca și când acțiunile vechi și cele noi s-ar ști între ele

foarte bine. Chiar și în urma unei aprecieri empirice constatarea care se impune de la sine este că repertoriul proppian este prea îngust pentru a putea da seama de întreaga varietate a acțiunilor din discursurile narative. Se creează astfel un anumit decalaj între cod și discursuri, care trebuie, dacă nu eliminat, măcar subțiat.

Subțierea golului care separă cele două instanțe pune nu-maidecât chestiunea procedurii metodologice. Pentru Propp procedura a fost cum nu se poate mai "simplă". În vederea definirii unei funcții oarecare, după alegerea celor 100 de basme din antologia lui Afanasiev, naratologul rus străbate câteva trepte intermediare: parcurgerea unui fragment din textul unui basm ce cuprinde o acțiune concretă; rezumarea într-o formă cât mai simplă a acțiunii respective fără a o desprinde încă de personajele care o fac sau o suportă (formularea predicatului narativ); compararea mai multor asemenea formulări (predicate) pentru a verifica gradul de similaritate semantică a acțiunilor respective; degajarea elementului stabil - acțiunea propriu-zisă - de variabile (personajele care fac sau suportă acțiunile, motivațiile și atributele etc.); nominalizarea cu ajutorul unui substantiv cât mai explicit, apt să traducă semnificația acțiunilor similare, adică botezarea funcției; și, în sfârșit, plasarea funcției în sistem.

Tentativa de a detecta în textele ne-basme eventuale funcții noi se împiedică în dificultăți incomensurabile chiar de la primul pas. Pe care texte narative se poate baza un cercetător? Oricât de vast și de divers s-ar putea dovedi un corpus de opere narative, ținând seama de criterii istorice, de gen, de stiluri și literaturi naționale etc., el este în sine contestabil din capul locului. Dacă totuși un asemenea grup ideal de opere ar putea fi găsit, cum să lucrezi cu imensitatea sa materială? În fața unor asemenea dificultăți, gustul reducărilor și comprimării funcțiilor, cum sunt cele la care ne-am referit, în vederea proiectării

lor fie și prin simplificarea imensității experienței creației narative parcă s-ar justifica.

Și totuși nu se justifică în eventualitatea că mai există o șansă. Dacă socotim basmul alături de mit, o primă sublimare fundamentală a acțiunilor umane modelate narativ, de ce n-am admite că repertoriul proppian se poate constitui într-un fel de coloană vertebrală a unui ipotetic tablou al constituenților codului acțiunii. O asemenea ipoteză pare admisibilă de vreme ce, depășind teritoriul basmelor, funcțiile amintite se mișcă în operele lui Homer, ale lui Proust și Kafka, într-un basm cum este “Ridichea năzdrăvană” până la operele narrative ale lui Rebreanu, Camil Petrescu și Marin Preda, ca la ele acasă, dovedindu-se coloana vertebrală, de data asta a acțiunii din discursuri. Fără a putea spune decât metaforic că narațiunile obișnuite sunt rezultatul expansiunii mitului-basm, se poate admite în schimb că un posibil tablou al constituenților acțiunii discursurilor narrative este rezultatul expansiunii repertoriului de funcții descris de Propp, ce compun acțiunea povestirilor fundamentale ale omului care sunt miturile și basmele. Cu condiția ca expansiunea amintită să poată fi controlată din perspectiva unui model generativ transformațional.

Un asemenea model în stare embrionară este sugerat de Aristotel în *Poetica*. “Acțiunea - spune el - se poate desfășura ca la poezii vechi, personajele știind și cunoscând bine ce fac” (3, p.44). “Pe de altă parte - admite Aristotel - se mai poate, ce-i drept, ca personajele să săvârșească crima, dar fără să știe..., ca *Oedip al lui Sofocle*” (Ibid.). Acest “/ara să știe” e echivalentul lui *fără să vrea*, ceea ce înseamnă că personajul a fost silit de altcineva să întreprindă acțiunea. Crima făcută de Clitemnestra are o cu totul altă semnificație decât cea pusă la cale de destin în locul lui Oedip, care a fost constrâns înainte de a se naște să-și ucidă tatăl. Dar, ne previne bătrânul filosof și poetician, “Mai putem avea și un al treilea caz: în momentul

când eroul se pregătește să aducă la îndeplinire din neștiință o faptă ireparabilă, își dă seama înainte de a o săvârși” (3, p.45). Cel de-al treilea caz poate căpăta și o formă limită “...când eroul, conștient de ce trebuie să facă, se pregătește să treacă la fapte și n-o face”... (Ibid.). Se poate vorbi, deci, în ambele cazuri de *abțineri* de la acțiune, care fac o bună pereche cu întreprinderea prin *constrângere* a unei acțiuni. În sfârșit, un al patrulea caz este abia sugerat de Aristotel, el ivindu-se când *nu făptuim ceva* (Ibid.), situație care, mai bine marcată logic, ar putea să însemne că o acțiune dorită, pusă la cale, nu poate fi dusă la îndeplinire definitiv sau provizoriu, cum se întâmplă în primul rând, nu eroului din tragedie, avut în vedere de filosof în momentul elaborării ipotezelor sale, ci mai cu seamă celor din epică: aheii vor să cucerească Troia, dar, cel puțin un timp, nu reușesc să o facă. Întreprinderea unei acțiuni puse la cale conștient, dar neizbutită, indică un al patrulea caz, nereușita unei acțiuni. Nereușita acțiunii face de asemenea o bună pereche cu reușita ei.

Nu trebuie să fim surprinși că un logician al acțiunii cum este Georg Henrik von Wright (96) se mișcă în același patrulea al formelor acțiunii: abținere/silire și reușit/nereușit. “Un agent - spune logicianul finlandez - într-o ocazie dată se abține să facă un anumit lucru dacă și numai dacă el *poate să facă* acest lucru, dar în fapt *nu-l face*” (96, p.63). Această primă definiție desemnează “membrul *cel mai slab* din punct de vedere logic al unui șir de noțiuni de abținere progresiv mai tari. Potrivit definiției noastre, abținerea unui agent de a face un lucru pe care-l poate face nu presupune că el este *conștient* de posibilitatea sa de a-l face. Într-un sens mai tare al «abținerii», un agent se abține numai de la o acțiune pe care știe că o poate efectua, dar *decide* (alege, preferă) să o lase neefectuată în ocazia respectivă. Dacă, în plus, el mai simte înclinația sau tentația de a face acțiunea pe care alege să nu o facă, atunci el se

abține într-un sens și mai tare de la efectuarea ei. Când este vorba de acest cel mai tare sens al «abținerii» mai spunem că agentul s-a «înfrânat» (Ibid.). Pe pagina următoare, Georg Henrik von Wright face o precizare deosebit de importantă care autorizează de fapt posibilitatea aplicării principiului logic descris de el la domeniul funcțiilor: “Abținerea, întocmai ca și acțiunea, are rezultate și consecințe”, iar ceva mai departe conchide că toate “Actele și abținerile ...sunt două *moduri de acțiune*” (96, p.65). O asemenea aplicare privește și domeniul acțiunilor din operele narrative pentru că, dacă avem în vedere o simplă extrapolare deocamdată empirică, se poate observa, de pildă, că sfera de acțiune a lui Stavroghin din *Demonii* lui Dostoievski este compusă din abțineri pline de consecințe, că sunt deci adevărate acțiuni. Chiar în celebrul capitol “La Tihon (Spovedania lui Stavroghin)” tenebrosul personaj, care simțise nevoia bolnăvicioasă să o ucidă pe Matrioșa, se abține la un moment dat de la *pedepsirea* fetei, fapt care are însă urmări neașteptate pentru noi dar previzibile pentru Stavroghin. Ulterior, când o vede pe Matrioșa intrând “într-o magazie mică, un fel de coteț” (29, p.720), acesta se abține din nou de la acțiune, pentru a nu o împiedica pe mica eroină să se sinucidă, privind pe fereastră exact atâta timp cât cealaltă acțiune să se poată petrece. Abținerea de la acțiune determină în situațiile respective o dedublare a *pedepsei* tradiționale, refuzul *pedepsei (iertarea)* și *autopedepsirea*. S-ar părea că într-un fel, prin Stavroghin, Dostoievski instituționalizează cele două funcții, ele devenind mai lesne observabile în multe texte narrative mai vechi sau mai noi. Inexistența unor asemenea funcții în sistemul lui Propp decurge din condiția Eroului, care nu se abține niciodată de la acțiune, el fiind un volitional absolut, care nu cunoaște îndoiala sau subterfugiul etic.

Cum era de așteptat, logicianului finlandez nu-i putea scăpa nici versiunea silirii înfăptuirii acțiunii unui personaj de către

alt personaj. ”Există două tipuri de acte care sunt de mare importanță pentru logica deontică și care țin de abilitatea unui agent de a sta în calea abilității altui agent de a săvârși un anumit act. Sunt tipurile de acte pe care le vom numi *împiedicarea* și *silirea* (sau *constrângerea*)” (96, p.72). Lăsând deocamdată deoparte împiedicarea, care în ordinea acțiunii din operele narrative este raportabilă, cum și Georg Henrik von Wright observă, la nereușita acțiunii unui alt agent, vom avea în vedere doar silirea sau constrângerea. Verhovenski, un alt personaj “diabolic” din *Demonii* îi constrânge pe membrii grupului “de cinci” să se urmărească între ei, să obțină informații în aceleași condiții (*vicleșuguri silite*) unii despre alții și să participe fără voia lor la *pedepsirea* lui Șatov.

Fără a-l putea urmări pe Georg Henrik von Wright în toate subtilele sale disocieri, un alt criteriu care întărește sugestiile artistotelice decurge din ideea de “*a putea face*” (96, p.66). Simplificând lucrurile, puțința de a face este stimulată de abilitatea agentului, de capacitatea sa performativă, aceasta fiind un fel de abilitate de “ordinul doi” ce include și știința de a face (96, p.67). Totodată, performanța agentului poate fi limitată, deturnată sau suprimată și de abilitatea unui agent “de a sta în calea abilității altui agent de a săvârși un anumit act” (96, p.72). Eroul din basm, având aproape întotdeauna de partea sa abilități și capacități superioare Răufăcătorului și Falsului-erou, nu cunoaște *înfrângerea* sau *nereușita grelei încercări*, pe care personajele din alte opere narrative - ca, de pildă, Priam, regele Troiei din *Iliada* lui Homer - nu le pot evita. Un ultim criteriu care stimulează puterea generativă a sistemului proppian este degajat de el însuși. În capitolele IV și V ale *Morfologiei* sunt semnalate unele fenomene cum sunt asimilările unor funcții, existența unor funcții cu dublă semnificație morfologică, posibilitatea permutării lor în alte puncte ale sistemului, precum și existența unor elemente de

legătură cum este “informarea”, transmiterea unor informații de către un personaj altui personaj sau obținerea acestora prin bunăvoința unei ființe năzdrăvane (65, p.73) ori pur și simplu printr-o abilitate tehnică proprie - Eroul își “lipește urechea de pământ și aude zgomotul urmăririi” (65, p.72). După părerea noastră, informarea nu aduce în universul acțiunii basmului doar “elemente auxiliare de legătură interfuncțională”, adică procedee tehnice care asigură continuitatea acțiunii, ci este ea însăși o funcție, ce poate fi luată în calcul independent (confidența), sau, cum credem că este mai firesc, considerarea ei drept o varietate a *donării*. Factura neobișnuită a obiectului transmis (donat) și caracterul uneori nemagic al agentului transmițător nu anulează tema centrală a funcției: donarea este “un contract prin care una din părți transmite celeilalte proprietatea unui bun material fără să primească ceva în schimb” (26, p.277). Informația, nu numai în informatică, ci și în acțiunea din operele narative are un caracter cuantificabil, iar transmiterea sau netransmiterea ei este plină de consecințe.

În privința aceleiași funcții se petrece însă un fenomen neobișnuit, căruia Propp, constrâns de limitele grupului de basme analizat, nu i-a putut intui semnificația. Este vorba de exemplul oferit de basmul 25 în care eroul vrea să o ia de nevastă pe fiica Duhului apelor, dar acesta “îi cere să o recunoască pe mireasă dintr-un șir de douăsprezece fete una la fel cu alta” (65, p.66). ”Putem defini - se întreabă Propp - și acest caz ca o punere la încercare a eroului *de către donatori*” (65, pp.66-67). Autorul *Morfologiei* sesizează cu finețe că “avem de-a face cu un element totalmente diferit” față de natura obișnuită a funcției respective prin apariția unui element semantic nou: *încercarea grea...* o condiție a căsătoriei (s.n., *ibid.*). Donarea este subminată de apariția în contextul său semic de idee de târg, de tocmeală. Ideea condiționării despre care vorbește Propp implică, e adevărat, doar în germene, o alterare

a funcției, sugerând un schimb, în forma examinată păstrând încă un caracter jucăuș și grațios. Fenomenul abia încolțit aici capătă însă în acțiuni aparent similare din alte texte narative, o maturitate deplină, condiția, de data aceasta lipsită de orice fel de urmă ludică, devenind obligatorie. Mefisto îi cere lui Faust sufletul în schimbul nemuririi și pecetluiește tranzacția printr-un text scris cu sânge. *Donarea* devine *contractare*. Acest al patrulea impuls generativ, din care se ivește nu numai *contractarea*, îl vom numi convențional un proces de deviere semantică a unei funcții tradiționale.

Modelul generativ propus, incluzând în el însuși seria funcțiilor descrise de Propp, este format deci din cinci termeni, fiecare în parte fiind corelativ cu ceilalți luați separat: reușita acțiunii (funcțiile lui Propp), abținerea de la acțiune, nereușita acțiunii, participarea silită la acțiune, devierea semantică a acțiunii.

Câteva precizări sunt necesare înainte de schițarea sistemului îmbogățit al funcțiilor proppiene. Identificarea unor funcții noi se bazează așadar pe un model deductiv complex, și nu pe analiza explicită a unui corpus de texte narative, imposibil de constituit și, de asemenea, imposibil de controlat. Cu toate acestea, eventualele funcții noi vor trebui să fie omologate de descoperirea în opere narative semnificative a unor acțiuni concrete care să le valideze existența. Cu alte cuvinte, pentru a limita proporția inevitabilelor erori ne vom impune două condiții. Prima: o nouă funcție pentru a fi pertinentă trebuie să se încadreze în propriul sistem, al cărui punct de pornire rămâne cel proppian. Cea de-a doua: funcția nouă poate fi tolerată ca atare numai dacă se dovedește a fi un individual-general (holomer) identificabil în discursurile narative ca element recurent. Cu toate acestea, sumarele referiri pe care le vom face pentru a atesta existența unor funcții noi nu vor putea depăși caracterul unui sondaj de opinie în sfera unor texte

narative care nu aparțin speciei basmului (piese de teatru, romane, nuvele, scenarii și filme).

Este de la sine înțeles că vom păstra în marea majoritate a cazurilor denumirea funcțiilor tradiționale, date de Propp, funcțiile noi fiind astfel nominalizate încât să păstreze, pe cât e cu putință, legături vizibile (lizibile) cu cele de la care s-a plecat. Vom recurge în câteva cazuri la rebotezarea unora dintre funcțiile tradiționale doar acolo unde vom constata că principiul ales de Propp - substantivarea unei acțiuni - nu este respectat chiar de autor.

În sfârșit, deși nominalizarea de către Propp a unei funcții este echivalentă cu indicarea semnificației sale logice și artistice centrale, vom încerca să precizăm - simplă operațiune explicativă - ceva mai nuanțat conținutul fiecărei funcții "vechi" în vederea detectării cât mai explicite a unei funcții "noi" și a descoperirii prezenței primelor în operele narrative ne-basme.

Făcând o apreciere preliminară asupra demersului pus la cale, vrem să precizăm că nu credem că rezultatele obținute vor fi exhaustive, că deci tabloul funcțiilor nou schițate va corespunde în mod absolut tuturor acțiunilor din operele narrative. Chestiunea eliminării complete a "resturilor" despre care vorbea Claude Levi-Strauss, ca o condiție obligatorie a oricărei analize corecte, rămâne, după părerea noastră, un deziderat nobil dar abstract. În practică, mai ales cea a disciplinelor umaniste, se pare că analizele cele mai cuprinzătoare, inclusiv cele ale antropologului francez, lasă în urma lor resturi considerabile. De ele se vor ocupa alți cercetători, care nu-și vor scuti nici ei urmașii de griji. Ceea ce întreprindem aici se rezumă în fond la încercarea de a schița o altă cale de abordare a chestiunii funcțiilor decât cea a reducerilor și comprimărilor, care, sperăm, va permite, dintr-o perspectivă mai largă, un contact explicit între constituenții codului acțiunii și acțiunile

concrete din operele narative, fără sacrificarea semnificațiilor artistice ale acestora.

Raportate superficial la problematica demersului nostru, toate aceste considerații ar putea să pară un ocol. Este vorba de un ocol ce ni se pare a constitui totuși drumul cel mai drept spre soluționarea măcar parțială a problemei pe care ne-am propus-o: explicarea totalității de acțiuni și de relații, element fundamental al combinatoriei care este personajul, și totodată clarificarea dintr-o perspectivă mai concretă a problemelor de compoziție a scenariului.

IV. *Funcțiile lui Propp față în față cu un posibil model generativ-transformațional.* Pentru a prezenta în mod concret rezultatele puterii generative ale sistemului proppian trebuie să ne imaginăm un tabel cu cinci coloane, în care prima va cuprinde într-o succesiune verticală cele 31 (32) de funcții vechi. Celelalte patru coloane vor cuprinde în dreptul fiecăreia dintre aceste funcții, compartimentele orizontale, funcțiile noi: în cea de-a doua coloană, funcțiile ivite prin abținere de la acțiune; în cea de-a treia, funcțiile generate prin nereușita înfăptuirii acțiunii; în cea de-a patra, cele ivite prin silirea unui personaj de către un alt personaj sau de către o anumită împrejurare să întreprindă o acțiune; iar în cea de-a cincea, funcțiile rezultate prin deviere semantică a unei funcții vechi. Precizăm de pe acum că nu toate compartimentele cuprinse în cele patru coloane din dreapta lor vor fi pline, așa cum va rezulta și din tabelul prezentat într-o anexă (pp. 421-423), fie din pricină că unele din funcțiile proppiene nu se vor lăsa “flexionate”, fie că noi înșine nu vom reuși să descoperim deocamdată forma respectivă de flexionare. Vom lua așadar funcțiile pe rând:

1. *Absența* pare să aibă drept semnificație centrală abolirea definitivă sau temporară a unei autorități, până nu demult în stare de funcționare, ce dominase grupul de personaje ale povestirii, menținându-le într-o stare inițială. La Propp

“Moartea părinților constituie o formă întărită de *absență*” (65, p.31). Moartea capului familiei din scenariul *Rocco și frații săi* reproduce într-o altă formă particulară *absența* descrisă de Propp. Plecarea la război (Ibid.), având drept consecință apariția unui vid de putere, o regăsim în *Odiseea*. O formă mai puțin obișnuită a funcției e întâlnită în scenariul și filmul *A trăi*: birocrăția, care, ca autoritate supremă îl menținuse pe Watanabe într-o anumită stare inițială, după ce personajul se îmbolnăvește și are intuiția propriei ratări, se demonetizează. *Absența* din *Hamlet* este provocată de asasinarea de către Claudius a fratelui său, fostul rege, al cărui spectru i se relevă fiului încă din primele scene ale piesei. Este posibil ca acțiunea din operele semnificative să nu poată fi declanșată fără o *absență*, fără o schimbare fundamentală în ordinea autorității.

Fiind prin ea însăși o autoritate care și-a pierdut valoarea, nu se pune problema ca *absența* să-și schimbe semnificația logică și artistică prin abținerea de la acțiune sau nereușita unei acțiuni, deoarece o putere care refuză să se exercite sau o alta care nu a putut să se instituie reprezintă tot un vid de autoritate: autoritatea este ori absentă ori prezentă. Se pare că modelul propus fructifică în raport cu prima funcție proppiană doar prin deviere semantică, generând o singură funcție nouă: *prezența*. Cele două funcții par să existe în sistem, ca și în discursuri, asemeni lui Polinice și Eteocle, fie pe tron, fie în opoziție. Prin asasinarea fratelui său, Claudius creează o *absență* (o putere reziduală și fantomatică) și apoi o *prezență* (o autoritate efectivă): Claudius cucerește autoritatea regală și o celebrează printr-un banchet, extinzând-o erotic și asupra “miresei” fostului rege. În discursurile narrative, cele două funcții nu se manifestă întotdeauna ca acțiuni directe de detronare/intronare, funcțiile respective putând fi deduse din context prin natura interdicțiilor care pot emana fie de la o autoritate absentă, fie de la una prezentă.

2. *Interdicția* își desemnează foarte limpede propria semnificație deontologică (norme morale), juridică, socială, de grup etc. Ea poate fi întâlnită fie ca reziduu al unei autorități absente ("După plecarea - sau moartea - părinților, copiii rămân de capul lor" spune Propp (65, p. 32), fie ca normă a unei autorități prezente. Dificultatea existenței lui Hamlet rezultă din situația, imposibil de suportat, de a fi constrâns simultan de *interdicțiile* autorității absente, la care aderă, și de cele ale autorității prezente, pe care le respinge. Sfâșiat de *interdicții* contradictorii este și Kane: pe de o parte, el și-a făcut din ludic normă proprie, dar, pe de altă parte, trăiește într-o lume a capitalului și a puterii ce își are normele sale foarte rigide. Watanabe este menținut în starea inițială de normele autorității birocratice în funcție, pentru ca, după un timp, să recunoască doar legitimitatea unei deontologii umane ideale. Apostol Bologa funcționează mai întâi pe baza constrângerilor regulamentului militar imperial, iar apoi se supune unor norme etnice și general umane. Se pare că una din tendințele secrete ale operei narative este de a dereifica *interdicțiile*, acestea putând fi un semn, doar unul dintre ele, ale valorii artistice.

Interdicția dovedește o disponibilitate remarcabilă de a se lăsa antrenată de modelul generativ-transformațional propus. *Abținerea de la impunerea unei interdicții*: Watanabe ar putea să refuze semnarea demisiei fostei sale subalterne, Toyo, pe temeiul că cererea respectivă a fost redactată pe un formular neregulamentar, dar nu o face; *nereușita impunerii unei interdicții*: pensionarii azilului de noapte din "Blow-up" i-ar fi putut interzice lui Tom să fotografieze diferite aspecte de viață din lăcașul lor dar, datorită unui *vicleșug* (fotograful se îmbrăcase asemeni unui vagabond) nu au izbutit aplicarea propriilor norme, ceea ce motivează, după descoperirea impostorului, formularea *interdicției*. *Impunerea prin silire a unei interdicții*: Apostol Bologa din "Pădurea spânzuraților" este

silit de regulamentul militar austro-ungar să participe la diferite acțiuni îndreptate împotriva armatei române.

Abolirea interdicției este legată evident de opoziția funcțiilor precedente, *absență/prezență*. Pentru exemplificarea noii funcții amintim cunoscutul pasaj din *Emile* de J.J. Rousseau, unde sunt aduse la cunoștința protagonistului noile principii, mai degajate, de educație și abolirea unor constrângeri vechi.

3. *încălcarea*, deși “corespunde formelor interdicției” (Ibid.), desemnând ignorarea unei norme de comportament, se dovedește o funcție care, sub presiunea modelului generativ, proliferează funcții noi, ce pot fi încadrate în coloanele II, III, IV și V: *refuzul încălcării*, *nereușita încălcării*, *impunerea încălcării*.

Refuzul Cetățeanului turmentat din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale de a da scrisoarea compromițătoare lui Cațavencu, după cel de-al doilea schimb fortuit de pălării, este o manifestare, admirabilă în ingenuitatea sa, a *refuzului încălcării*. Nu este vorba doar de automatizarea corectitudinii profesionale a fostului slujbaș la poștă, ci de o atitudine etică fundamentală la care a aderat personajul respectiv, încercând în felul său să pună ordine într-o lume lipsită de “prințipii”, caracteristică unor personaje importante din literatura română. *Refuzul încălcării*, ce apare într-o formă parodică în acțiunile personajului caragialesc, este regăsit în registru sublim, în acțiunea uimitoare prin originalitatea sa absolută, la ciobanul mioritic. Presupusa pasivitate a personajului în fața agresiunii iminente nu este moleșeală morală, abulie, ci rezultatul unei înțelegeri ultime a rosturilor omului în lume. *încălcarea* vulgară, mărunț-utilitară a unei *interdicții* - să nu ucizi -, pusă la cale de ceilalți doi baci, este așezată în opoziție în eposul și etosul mioritic cu *refuzul încălcării* ordinii cosmice. Dreptatea absolută spre care tinde Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu ține de aceeași unicitate a atitudinii umane, desemnată de *refuzul încălcării* propriilor norme.

Nereușita încălcării, presupunând cunoașterea unor *interdicții*, dorința de a le ignora, urmată de acțiuni ratate, în aceeași ordine, marchează de mai multe ori sfera de acțiune a unui personaj ca Frederic Moreau în tentativa sa nereușită de a cuceri inima doamnei Arnoux (*Educația sentimentală* de Flaubert).

Impunerea încălcării este una din activitățile curente ale lui Verhovenski (*Demonii*), care vrea să-și convingă grupul de nihiști subordonați că, de pildă, asasinarea lui Șatov este un lucru natural și necesar.

Respectarea interdicției pare a intra în sfera de acțiune a unor personaje care, asemeni lui Polonius, sunt funcționarii autorității prezente, cu toate că dispun de cunoștințe deontologice cu mult mai vaste și diferite (a se vedea scena transmiterii unor norme de comportament către Laerte, înainte de plecarea acestuia spre Paris). Un funcționar dogmatic al normelor acceptate este și Kiril, din scenariul și filmul *Andrei Rubliov*, care vede în tentativa eroului principal de a picta ca Teofan Grecul, o manifestare eretică.

4. *Iscodirea* este o funcție al cărei sens central decurge din acțiunea de obicei ilicită a unui personaj de a obține informații despre un alt personaj, despre o stare de lucruri etc. (65, p.33). Des întâlnită în scenariile filmelor de acțiune, *iscodirea* este practică și de Polonius, ascuns după o draperie pentru a afla ce discută Hamlet cu Gertrude, dar și de Hamlet (care vrea să profite de efectul cathartic al spectacolului spre a se lămurii în legătură cu identitatea reală a asasinului tatălui său), de Iago, un adevărat virtuoz al domeniului etc. *Iscodirea* descrisă de Propp generează trei funcții noi plasate pe coloanele II, III și IV, *refuzul iscodirii*, *nereușita iscodirii*, *impunerea iscodirii*, prea lesne detectabile în narațiunile ne-basme pentru a le mai exemplifica.

5. *Divulgarea* este consecința *iscodirii*, funcție cu care face adesea o pereche (Ibid.), desemnând semnificația acțiunilor

personajelor care transmit informațiile solicitate de celălalt agent. Ușor de recunoscut în narațiunile mai vechi și mai noi, divulgarea generează trei funcții inedite: *refuzul divulgării*, *nereușita divulgării* și *impunerea divulgării*.

6. *Vicleșugul*, prin care “Răufăcătorul încearcă să-și înșele victima pentru a pune stăpânire pe ea sau pe averea ei” (65, p. 34), devine o funcție la care apelează personaje de cele mai diferite ranguri morale: prefăcându-se nebun, Hamlet vrea să înșele vigilența lui Claudius și Polonius; Iago se dă drept prieten și confident al lui Othello; prințul de Salina (din romanul, scenariul și filmul *Ghepardul*) îl invită pe don Calogero la masă, pentru ca, însurându-l pe Tancredi cu Angelica, să-și “doteze” nepotul cu averea “revoluționarului”; Tom, din scenariul și filmul *Blow-up*, recurge și el la *vicleșug*, prefăcându-se sărac, pentru a pătrunde într-un azil de noapte, de unde “extrage” fotografii “realiste” etc.

Vicleșugul deține o rezervă semantică impresionantă de care modelul generativ profită din plin: *refuzul vicleșugului* (don Ciccio refuză să fie încorporat în acel sută la sută al rezultatului alegerilor de la Donnafugata, deoarece el a votat contra); *nereușita vicleșugului* (Verhovenski nu-l mai poate înșela pe Șatov asupra naturii mișcării nihiliste); *silierea folosirii vicleșugului* (Emilia este silită prin iscusință de Iago să participe la *vicleșug*, pentru obținerea probei materiale în vederea acuzării Desdemonei).

Rezerva semantică a *vicleșugului* nu se epuizează însă prin apariția celor trei funcții, o altă formă a expansiunii funcției fiind prevăzută chiar de Propp: “Răufăcătorul - spune autorul «Morfologiei» - ia mai întâi de toate înfățișarea unei alte persoane sau fapte. Zmeul se prefăce într-o capră de aur [...] sau într-un flăcău chipeș.” (65, p.34). A lua o altă înfățișare este evident o acțiune pe care Propp nu a transformat-o în funcție, probabil pentru că în basmele analizate ea nu se autonomizase

în raport cu *vicleșugul* propriu-zis. Este suficient să privim însă dincolo de universul basmului pentru a constata că schimbarea înfățișării este o acțiune autonomă, cu un înalt grad de recurență în mitologia greacă, în *Metamorfozele* lui Ovidiu, în *Măgarul de aur* al lui Apuleius, în romanul grec etc. Luarea unei alte înfățișări poate fi urmată de *vicleșug* (Serpico, din scenariul și filmul cu același nume, ia înfățișarea unui hippy, pentru a-și înșela adversarii), în timp ce tinerii machiați din *Blow-up* nu vor să înșele explicit pe nimeni. *Mascarea*, să numim astfel noua funcție, urmată sau nu de *vicleșug*, privește însă aspectul exterior al personajului. Literatura narativă consacră și schimbări ale condiției interioare a personajelor, profunde travestiri de destin, cum este cea care face obiectul unui text fundamental, cum este *Biblia: travestirea* Tatălui în Fiu, a Nemuritorului în Muritor. Cuvântul *travestire* este insuficient de expresiv pentru a desemna conținutul incomensurabil al noii funcții, dar este preferabilă utilizarea acestui termen mediu, pentru a face mai lesnicioasă legătura cu unele texte profane (?), cum este cel al lui Cervantes, în care bunul Alonso Quijano își asumă destinul fantastic al lui Don Quijote. *Travestirea* este una din funcțiile preferate în unele din scenariile și filmele lui Antonioni, cea mai explicită fiind utilizată în *Profesiune: reporter*. *Travestirea* nu privește însă doar înălțarea spiritului personajului, ci și prăbușirea lui. Tema “dublului”, prezentă în proza unui Dostoievski, Thomas Mann etc., pentru a putea fi pusă în ecuația acțiunii nu se poate dispensa nici ea de serviciile *travestirii* (funcție nouă, înscrisă pe coloana a V-a, derivată semantic din *vicleșug*, ca și *mascarea*).

7. *Complicitatea* clasează acțiunile din basm în care “victima se lasă înșelată, ajutându-și astfel fără să vrea dușmanul” (65, p.34). Autorul *Morfologiei*, precizând că “propunerile înșelătoare [...] sunt întotdeauna acceptate”... doar în anumite

tipuri de povestiri (65, p.35), deschide el însuși poarta apariției funcțiilor noi: *refuzul complicității* (Șatov, din *Demonii*, refuză complicitatea cu Verhovenski, lămurindu-se în legătură cu natura acțiunilor nihiliste), ceea ce presupune, dacă ne situăm în poziția agentului care vrea să înșele, și existența funcției *nereușita complicității* (Verhovenski nu poate să și-l mai facă complice pe Șatov). Propp admite în continuare, în baza unor acțiuni întâlnite chiar în basmele analizate, și existența *complicității silite* (Ibid.). În *Demonii*, Șatov, după ce refuză *complicitatea* cu Verhovenski, este determinat de același personaj ca și de starea de exaltare ce îl cuprinde în momentul nașterii copilului să accepte propunerile înșelătoare (mersul în afara orașului pentru a preda tipografia ilegală), unde va fi pedepsit.

8. *Prejudicierea*, a cărei semnificație constă în faptul că “Răufăcătorul face un rău sau aduce o pagubă unuia din membrii familiei” (Ibid.), nu joacă în operele narative rolul de “motor” al acțiunii, cum susține Propp, ci mai cu seamă pe cel de combustibil, rolul motorului jucându-l *lipsa*. Ceea ce face ca motorul să fie pus laolaltă cu combustibilul rezultă din situația particulară a basmului de a funcționa cu un combustibil monotipic. În basm, *prejudicierea* apare o singură dată. Răufăcătorul din basm e unic și unilateral. Fie că răpește pe cineva, fie că fură unealta năzdrăvană, fie că distruge recolta etc., el administrează Eroului, ori unuia dintre membrii familiei sale, o singură *prejudiciere*. În alte tipuri de narațiuni, în special în roman și scenariu, Răufăcătorul unic sau multiplu este însă cu mult mai harnic. Ion, din romanul lui Rebreanu, este *prejudiciat* de tatăl său, care și-a vândut pământul, de societatea satului, care îi menține sentimentul inferiorității sociale, de neputința de a se însura cu fata iubită, de constrângerea de a iubi o fată neiubită etc. Pe capul lui Watanabe cad, așa-zicând, o grămadă de *prejudicieri*: boala, frica de moarte, înstrăinarea de propriul fiu etc. *Prejudicierea* din asemenea narațiuni

vizează în principiu ființa întreagă a personajului în toate laturile ei esențiale, în timp ce în basm *prejudicierea* afectează destinul Eroului într-un singur punct, e adevărat esențial și simbolic, al său: răpirea fetei, a calului, a merelor de aur etc. Chiar și în aceste condiții *prejudicierea* nu devine motor, ea intrând în sfera de acțiune a Răufăcătorului, în timp ce volanul mașinării narative îl deține Eroul.

Deocamdată, trebuie constatat că *prejudicierea* se multiplică în funcții noi în coloanele II, III, IV: *refuzul prejudicierii* (Kane, proprietar al ziarului "Inquirer", ar putea să nu publice cronică dramatică nefavorabilă scrisă de Leland, cu privire la performanța artistică a soției sale Susan, dar o face), *nereușita prejudicierii* (gangsterii îl amenință fără nici un folos pe Watanabe cu privire la continuarea demersurilor pentru amenajarea parcului) și *prejudicierea silită* (Rocco o părăsește pe Nadia, deși o iubește, silit de nefericirea lui Simone și de propriile sale principii morale).

9. *Lipsa* este o funcție nedreptățită de Propp nu doar pentru că nu i se conferă demnitatea de a purta un număr propriu de ordine în inventari - VIII a - (65, p.39), și nu IX, nici pentru că nu i se determină importanța excepțională în sistemul de relații dintre funcții, ci, mai ales, pentru că semnificația sa este minimalizată: "Unuia din membrii familiei îi lipsește *ceva*, dorește să aibă un *lucru oarecare*" (s.n., ibid.). Dar ce este acel "ceva" sau "lucru oarecare" care lipsește și este dorit? Cercetătorul face un inventar corect, ca de obicei: mireasa, prietenul, unealta năzdrăvană, minunățiile etc. (Ibid.), dar, surprinzător, semnificația a ceea ce lipsește nu este subliniată. Cum o să fie în viziunea basmului, mireasa, prietenul, uneltele și minunățiile niște lucruri oarecare?! Dacă am folosi argoul scenic curent am putea spune că Propp nu sesizează "miza" acelui ceva care lipsește și este dorit. "Obiectele" respective și altele sunt valorile fundamentale ale omului din basm, formează

centrul axiologic al viziunii basmice și mitice. Acel lucru oarecare e ceva care, dacă s-ar exclude ca *lipsă*, eroul din basm n-ar mai fi erou, iar personajele din celelalte tipuri de narațiuni n-ar mai stârni nici un interes. Folosind limbajul lui Constantin Noica, acel “lucru oarecare” este șinele întrupat într-o anumită valoare care, lipsindu-i individului, îl îmboldește să pornească la drum pentru a-l aduce întru sine.

Trecând frontiera ce desparte basmul de celelalte narațiuni, să ne imaginăm ce s-ar alege din Menelaos dacă s-ar arăta insensibil la ofensa adusă de Paris care i-a răpit-o pe Elena (mireasa), din Ahile care ar rămâne indiferent față de moartea lui Patrocle (prietenul), din Hamlet dacă nu ar simți lipsa adevărului (una din minunățiile lumii), ori din Ion dacă nu s-ar lăsa îmbătat de glasul pământului și de cel al iubirii (unelte năzdrăvane, nu numai ale lui).

Definiția prea sumară a *lipsei* decurge și dintr-o altă sintagmă formulată de Propp fără obișnuitul său simț al diferențierii “*Unuia* din membrii familiei...” (s.n., ibid.). De ce doar unul și nu altul (alții) dintre membrii familiei simte că îi lipsește ceva, de vreme ce “obiectul” sustras, sub raportul prietății este, de cele mai multe ori, un bun colectiv? Desigur, s-ar putea spune că naratorul din basm potrivește în așa fel lucrurile încât doar personajul dotat cu anumite abilități să fie pus în situația de a o lua la picior spre necunoscut, plasarea *lipsei* în sfera lui de acțiune fiind determinată de capacitatea previzibilă a acestuia de a o *înlătura*. Dintr-un prim punct de vedere personajul respectiv pare cel mai dotat cu aptitudinile necesare (tinerețe, cutezanță, vitejie etc.) realizării performanței narrative. Privind lucrurile dintr-un alt punct de vedere, observăm însă că tinerețea Eroului este, dacă nu un defect, în orice caz o limită; că ceilalți, mai ales Trimițătorul, sunt, cel puțin aparent, cu mult mai înzestrați pentru că sunt deja inițiați. Această logică ne îndeamnă, deci, să băgăm de seamă că Eroul

deține în realitate zestrea de abilități cea mai săracă dintre toți posibیلی agenți. Narratorul din basm îl alege pe cel destinat aventurii narative fără să recurgă la criterii "normale" (abilitate, știință etc.). El își predestinează Eroul pentru că acesta este Unul, Unicul și nu o existență statistic omologată, este nu numai o parte a întregului (în cazul nostru, sistemul de personaje ale basmului), ci singurul capabil să realizeze un alt întreg, un alt discurs existențial în spațiul discursului narativ.

Determinările unicității sunt în aceeași măsură valabile și pentru alegerea de către narratori a personajelor din celelalte narațiuni. Ahile este ales mai puțin pentru caracterul său invincibil, care l-ar face un fel de mașină de război vie, perfect pusă la punct, ci în primul rând pentru vulnerabilitatea călcăiului său. Don Quijote, dacă ar fi fost perfect "normal", adică ne-unic, n-ar mai fi fost capabil să se bată cu morile de vânt, cea mai eroică dintre *luptele* imaginabile. Ion al lui Rebreanu este pus în centrul narațiunii romanului pentru că are curajul (slăbiciunea?) să creadă că glasul pământului se poate împăca cu cel al iubirii. Pe Kane, excesul de forță și insolență în mod ciudat îl face fragil, după cum pe Chariot, fragilitatea îl face eroic. Platitudinea de caligraf absolut a lui Akaki Akakievici este o condiție obligatorie a puterii spiritului său de a descoperi transcendentul în croiala unei mantale elegante. Cel mai reflexiv personaj tolstoian, Pierre Bezuhov, se desprinde dintr-o ființă abulică și rutinieră, iar Apostol Bologa, probabil cel mai meditativ personaj al lui Rebreanu, se naște dintr-un suflet de funcționar. Watanabe devine sublim, tocmai pentru că fusese grotesc.

Dacă am rămâne la acest nivel al observației însă, s-ar putea înțelege că narratorii sunt practicieni ai unui paradox obscur, care nu ar putea explica natura semantică a *lipsei* și cu atât mai puțin relația dintre ea și personajul care și-o descoperă. *Lipsa* este un fel de uimire, de mirare, în sensul dat cuvintelor de

vechii filosofi, care ne pune în situația unică, dacă am fi personaje, de a descoperi o alternativă socială, morală, existențială ce ne obligă ori ne va obliga să alegem între ceea ce e și ceea ce poate fi, între real și virtual, între a recunoaște că “asta-i situația” și a ne spune că situația e intolerabilă, între a socoti furtul merelor de aur ca pe un fapt împlinit și ireversibil ori a considera același fapt un lucru înspăimântător ce ne va anihila cu totul personalitatea, dacă nu ne-am decide să ni le restituim, în limbajul filosofiei lui Jaspers, *lipsa* ar putea fi desemnată prin ruptura ce desparte existența determinată, cu întregul ei cortegiu de fapte și condiționări neproblematizate, de existența nedeterminată ale cărei exigențe “necon condiționate provin din mine însumi, susținându-mă în interioritatea mea prin ceea ce este mai mult decât mine însumi” (48, p.27). *Lipsa* lui Hamlet constă în uimirea fără capăt de a descoperi celebra alternativă între a fi sau a nu fi, între somnul inacțiunii și starea activă a lui a face. Pentru a fi liber Hamlet trebuie să facă ceea ce doar singur știe că trebuie făcut, pentru că, așa cum spune Jaspers, “Față de orice scop, necon condiționatul apare ca cel ce instituie scopurile. De aceea, necon condiționatul nu este obiectul voinței, ci întotdeauna sursa voinței” (Ibid.). *Lipsa* este deci descoperirea necon condiționatului, adică a ceea ce doar personajul singur știe că nu are și îi e absolut necesar, devenit origine a voinței, iar unicitatea decurge din capacitatea unui anumit personaj și nu a altuia de a-și asuma acel scop. *Lipsa* lui Rubliov decurge din descoperirea alternativei ce pune față în față puțința sau nepuțința de a picta ca Teofan și din credința că doar el, desprins de toate celelalte ale vieții cotidiene, este singurul care ar putea da răspuns întrebării care îl cutremură.

Descoperirea în conștiință a *lipsei* poate fi legată însă și de situații în sine precare (nedeținerea unor unelte de pescuit, furtul unei biciclete, amenințarea cu evacuarea a unui chirias etc.), aportul artistic al neorealismului fiind probat și de intuiția

compatibilității dintre caracterul derizoriu al acțiunii practice și înălțimea adesea tragică a semnificației acțiunii respective, ca urmare a descoperirii necondiționatului în imediatitatea cea mai condiționată. Spus de-a dreptul, *lipsa* este rezultatul sublimării și problematizării tuturor *prejudiciilor* anterioare și ale celorlalte funcții care dau dreptul personajului să înfrunte evenimentele vieții determinate și să tragă toate consecințele de pe urma acestei înfruntări.

Lipsa are o capacitate generativă normală. *Refuzul lipsei*: Kiril, care străbătuse până în momentul apariției funcției respective aceleași acțiuni ca și personajul principal, luând cunoștință de *lipsa* lui Rubliov o respinge prin invocarea dogmatică a principiului umilinței creștine, pe care celălalt ar fi încălcat-o din trufie. Refuzând *lipsa*, Kiril va deveni orice, dar nu erou. *Nereușita lipsei*: Rosaria trăiește la nivelul vieții factice, ca și Rocco, toate *prejudiciile* care-i amenință familia, dar, având o capacitate reflexivă și de problematizare redusă, nu reușește să le sublimeze într-o stare unică și activă. Rosaria va plânge, se va înverșuna, se va văicări teatral etc., dar privată de *lipsă*, nu va provoca evenimentele, ci se va lăsa purtată de ele, nu le va provoca, ci le va consuma. Efectul artistic excepțional degajat de mica nuvelă *Inspețiune* de I. L. Caragiale pare să rezulte din contrastul dintre acuitatea cu care Anghelache își trăiește până la capăt enigmatică *lipsă* și cusurul de intuitivitate al celorlalți amployați, rezultat din *nereușita înțelegerii lipsei* protagonistului. *Asumarea prin silire a lipsei* pare a fi subminată de o contradicție în termeni. *l ipsa*, prin natura sa, este asumarea unei stări-limită în raport ai intolerabilul, ce stârnește gustul pentru acțiune al personajului. Cu toate acestea, ca să dăm un singur exemplu, don I abrizio (*Ghepardul*), care numai de incapacitate de reflexie nu |o;ie fi bănuir, în fața amenințării reprezentate de mișcarea)-;n ibaldiană, nu găsește totuși altă soluție decât de a se duce la

Mariana: în fața unei *prejudicieri* de natură socială și politică, prințul se remediază erotic. Dotat cu un tip de putere mediativă inadecvat momentului, don Fabrizio este silit prin argumente de Tancredi, dar și de situația socială neprielnică, clarificată de logica nepotului, să-și asume *lipsa* cu întregul său câmp dilematic: dacă nu se adecvează momentului, riscul de a pierde prestigiul social și puterea politică e iminent. Cel puțin în cazul citat, funcția asumată astfel, deși este, folosind cuvintele lui Jaspers, ceva mai mult decât interioritatea personajului, adică o cauză de un interes uman cu mult mai amplă decât ființa acestuia, *lipsa* asumată prin silire se situează mai curând în afara naturii umane a prințului, ceea ce explică sentimentul de înstrăinare ce pune progresiv stăpânire pe întreaga sa ființă. O asemenea *lipsă* e prezentă în spiritul personajului în măsura în care îl alienează; și există în afara lui în măsura în care îl adaptează vieții factice, agravându-i alienarea.

10. *Mijlocirea, momentul de legătură*, este o funcție foarte nuanțat analizată de Propp, dar a cărei nominalizare ni se pare că apasă excesiv pe calitatea ei de mecanism narativ (nici ea de neglijat), ceea ce împiedică, din pricina unei nominalizări (substantivări) nepotrivite, procesul generativ pe care îl urmărim. Transcriem deci funcția respectivă drept *remiterea lipsei* și (sau) a *proiectului*, rebotezare, care, pe de o parte nu trădează conținutul semantic al funcției, iar pe de alta, permite flexionarea ei. Prin descrierea semnificațiilor funcției respective ("Nenorocirea sau lipsa sunt comunicate, eroului i se adresează o rugămintă sau o poruncă, el este trimis undeva sau lăsat să plece" (65, p.49), Propp ar fi putut admite reformularea funcției propuse aici, pentru că, în toate treptele descrierii, ideea *remiterii lipsei* sau (și) a *proiectului* se păstrează inclusiv în situația în care "eroul este lăsat să plece de acasă" - caz în care transmiterea respectivă ar fi redundantă, de vreme ce personajul știe

deja ce are de făcut. Don Fabrizio nu și-ar fi cunoscut *lipsa* și *proiectul* dacă Tancredi nu i le-ar fi remis; Mihai (Viteazul) își cunoaște *lipsa* (dispersarea totală a Țărilor Române) și *proiectul* (unirea lor într-un singur stat), fiind propriul său remitent. Funcția păstrează astfel semnificațiile descrise de Propp, *remiterea* căpătând grade diferite de intensitate, de la cel mai înalt ("porunca"), până la limita zero, când eroul știe ce să facă și fără a i se porunci sau a se lăsa rugat. În același timp, treptele respective autorizează, cel puțin în parte, ipostazele noi pe care funcția le produce. *Refuzul acceptării remiterii*: Stavroghin respinge ideea lui Verhovenski de a-și asuma rolul de cap al mișcării nihiliste; Kane - adult refuză ideea lui Thatcher de a deveni un capitalist de duzină; doamna Beauseant îi relevă lui Rastignac secretele reușitei sociale, dar acesta îi respinge programul (*Iluzii pierdute* de Balzac). *Nereușita remiterii* este relevată de situația în care se află doamna Beauseant în urma *refuzului acceptării remiterii* de către Rastignac. *Remitere prin silire*: Kane - copil e obligat să plece de acasă, urmând proiectul lui Thatcher, iar mai târziu, Kane o va obliga pe Susan să accepte ideea de a se face cântăreață de operă.

11. *Contraacțiunea incipientă* (pe care am putea-o denumi mai explicit drept *formularea proiectului*, a scopului) este descrisă de Propp ca un moment de acțiune în care Eroul "acceptă sau se hotărăște să întreprindă contraacțiunea" (65, p.42). Funcția apare în basm prin formularea verbală a inițiativei Eroului ("Dă-ne voie, împărate, să-ți căutăm fetele") (Ibid.), ori prin simplă implicare logică, deoarece trecerea la fapte presupune luarea unei decizii anterioare sau, cum spune Propp, hotărârea "*precede* căutarea propriu-zisă" (Ibid.). După părerea noastră, *formularea proiectului* în narațiunile culte devine o funcție importantă deoarece prin ea se exprimă decizia obiectivată verbal sau nonverbal de a se elimina (înlătura)

lipsa. Spre deosebire de basm, funcția respectivă poate fi întâlnită atât în sfera de acțiune a “eroului căutător”, cât și în cea a “eroului-victimă” (Ibid.). Personajul căutător din scenariul și filmul *Prezentatorul* de Feliks Falk își rostește cu vehemență scopul care-i angajează întreaga voință și personalitate, ca și personajul-victimă din *Femeia nisipurilor*, care, prins în casa din groapă ca într-o capcană, își strigă în gura mare dorința de a evada. În schimb, *formularea proiectului* poate fi și în narațiunile ne-basme doar implicată logic: în *Proba de microfon*, proiectul unei iubiri consistente uman nu este cuprins într-o anumită secvență narativă, ea decurgând din contextul compoziției. În unele scenarii și filme se folosește un procedeu mai rar întâlnit în alte forme narrative de prezentare a proiectului: proiectul este informat verbal dar formulat vizual: decizia Beatricei din scenariul și filmul *Dantelăreasa* de a se detașa cu totul de vulgaritatea lumii din jur este sugerată de prezența singularizată a eroinei pe o plajă aglomerată. Procedul, firește, într-o altă formă, fusese folosit și în *Rocco și frații săi*. În afară de apariția *informulării proiectului*, al cărei sediu pare cel mai potrivit pe coloana a V-a, funcția respectivă mai generează și o serie de funcții noi adecvate transformărilor la care sunt supuse *lipsa* și *remiterea*: *refuzul acceptării proiectului remis* (cazurile Rastignac și Stavroghin); *nereușita asumării proiectului* (funcție ce stă la baza incompatibilităților dintre Sancho Panza și Don Quijote); *acceptarea silită a proiectului* (aderarea lui don Fabrizio la proiectul lui Tancredi și acceptarea în ultimă instanță de către micul Kane a proiectului lui Thatcher).

12. *Plecarea* (“Eroul pleacă de acasă” - 65, p.42) presupune părăsirea unui anumit spațiu existențial și etic (casa familială, regatul protector, în romanele balzaciene - plecarea dintr-un oraș de provincie spre Paris, în *Război și pace* - plecarea lui Andrei Bolkonski la război, ori în *Iliada* - plecarea aheilor spre

Troia) pentru un spațiu geografic, topografic marcat prin insecuritate, amenințare etc., spre un spațiu etic al “inamicului”. Lungimea traseului ce urmează a fi parcurs poate fi uneori cu totul neînsemnată, semnificația reală a funcției fiind cedată cu totul valorii etice și existențiale a spațiilor. Tom din *Blow-up* de Antonioni întreprinde două *plecări* mai importante, a căror semnificație e dată de natura relației dintre locul din care se pleacă și cel în care se ajunge. Personajul pleacă din atelierul său de fotograf în care se mistifică adevărul, parcurgând doar câțiva metri spre atelierul de pictură al lui Don, prietenul său, spațiu în care domnește adevărul artei autentice. Ceva mai târziu, el va pleca spre un parc, unde, vrând să “fure” câteva imagini din comportamentul sentimental-erotic al unei perechi, descoperă, după dezvoltarea peliculei, un cadavru. În cazul celei de-a doua *plecări*, spațiul mistificării este opus celui al crimei. Această ultimă opoziție, după *întoarcere*, schimbă sensul locului inițial, dându-i o nouă valoare, e adevărat provizorie, atelierul fotografului devenind un spațiu etic al “developării”. Destinul lui Tom este înscris în fond în schemele desemnate de aceste *plecări* și *întoarceri*, după cum destinul lui Ulise este cuprins între *plecarea* spre Troia și *întoarcerea* spre *Itaca*, fără a omite opririle în alte locuri, al Nausicăi, al lui Circe, al Ciclopului Polyphem etc. În *Rocco și frații săi*, personajul principal pleacă de acasă la armată, dar în realitate locul de destinație, ca valoare estetică și etică, nu este cel înscris în ordinul de chemare, ea fiind dată de prezența întâmplătoare, în orașul în care tânărul își face stagiul militar, a Nadiei, de care se va îndrăgosti (locul în care începe dragostea “blestemată”).

Plecarea se divide, potrivit schemei generative propuse, în următoarele funcții noi: *refuzul plecării* (Oblomov, din romanul omonim al lui Goncharov, este în bună măsură produsul unor repetate refuzuri de a *pleca* din halat, din pat, din conac, în genere din Oblomovka, ceea ce face din el personajul exemplar

al lipsei de inițiativă); *neputința plecării* (cele trei surori din piesa lui Cehov nu pot pleca la Moscova); *plecarea silită*: Hamlet este expediat, fără voia lui, în Anglia.

13. Prima funcție a donatorului (*donarea*) este determinată semantic de Propp prin fraza “Eroul este pus la încercare, iscodit, atacat etc., pregătindu-se astfel înarmarea lui cu unealta năzdrăvană sau cu ajutorul năzdrăvan” (65, p.43), reducând întregul proces (apariția donatorului sub o înfățișare care îi ascunde în unele cazuri adevăratele bune intenții, iscodirea, punerea la încercare, atacarea etc.) la rezultatul lui, *oferta de donare*. Această foarte subtilă descriere a funcției devine o premisă pentru sugerarea resurselor generative deosebit de ample ale funcției. Pentru a urmări însă acest fenomen trebuie luat în discuție și caracterul “năzdrăvan” (magic) al uneltei cave face obiectul *donării*. În unele forme de narațiune acest caracter este păstrat: pământul pentru Ion din romanul lui Rebreanu nu este pur și simplu un obiect inert, altminteri celebra scenă a îmbrățișării lui nu s-ar justifica, pentru că Ion nu îmbrățișează o proprietate ipotetic patrimonială, ci relevă prin gestul său o întreagă gamă de semnificații practice, etice și estetice ale obiectului respectiv. Dragostea, așa cum este văzută de unele personaje ale lui Camil Petrescu, ce face “obiectul” *donării*, nu este redusă la gradul unui serviciu erotic ce poate fi dat ori refuzat, având caracterul unei comunicări specific umane absolute. Decăderea din rangul său magic al obiectului oferit nu anulează însă miezul semantic al *donării*. Literatura narativă este invadată de obiecte ale *donării* dintre cele mai diferite: bani, case, servicii, arme salvatoare, ranguri în cele mai diferite ierarhii, șanse de ascensiune morală, socială, profesională, informației etc. Dacă ținem seama de relația dintre agent și pacient, câmpul donărilor posibile devine și mai vast, cuprinzând cele mai insolite situații, culminând cu *donarea către sine*: mulți dintre uimitorii avari ai lui Balzac sunt expresia unor

asemenea situații, care redau banului, devenit capital, un caracter magic, pentru că el se substituie “metaforic” oricărui alt obiect. Capitalizarea puterii pe care o practică personajul principal din romanul *Toamna patriarhului* de Gabriel Garcia Márquez transpune obiectul respectiv în plan magic.

Disponând de un asemenea vast câmp de operațiuni, *donarea* umple cele patru coloane situate la dreapta funcției tradiționale. *Refuzul oferirii unui obiect ce poate fi donat*: Morrini, din *Rocco și frații săi*, refuză să-i mai dea bani lui Simone, funcție căreia i se poate spune *refuzul donării*. *Nereușita oferirii unui obiect ce poate fi donat*: Nadia îi refuză lui Simone bijuteriile dăruite, funcție căreia i se mai poate spune *nereușita donării*. *Impunerea prin silire a donării* (Thatcher îl silește pe micul Kane să accepte donarea minei de aur; în filmul *Coton Club* de Francisc Coppola, un gangster îi impune pianistului să primească o leafă disproporționată, iar acesta nu are curajul să-l refuze), funcție ce poate fi numită și *donare impusă*. Așa cum s-a arătat mai sus, donarea devine prin deviere semantică, o funcție nouă: - *contractarea*. Este interesant că noua funcție generează la rândul său funcții noi conform modelului propus: *respingerea propunerii contractului* (Lewerkthn, eroul lui Thomas Mann din *Doctor Faustus* refuză la început contractul propus de un impresar travestit în Necuratul); *nereușita luării în posesiune a obiectului contractat* (Livia din scenariul și filmul *Senso* nu poate intra finalmente în posesia iubirii lui Franz, deși a respectat cu strictețe regulile contractului - bani și alte bunuri materiale date în schimbul serviciului erotic); *acceptarea silită a contractului* (Rocco este nevoit să semneze un contract de boxer profesionist cu Morrini, pentru a-l despăgubi de banii împrumutați de Simone). Coloana a V-a nu este nici ea ignorată: *ruperea contractului* (Banca, ce-i împrumutase bani lui ‘Ntoni, personajul principal din filmul *Pământul se cutremură*, pentru a-și cumpăra barcă și unelte de

pescuit, rupe contractul deoarece tânărul nu plătitise ratele de restituire a creditului).

14. *Reacția eroului* (la propunerea de donare) este determinată de Propp prin felul în care “Eroul reacționează la acțiunea viitorului donator” (65, p.45). Funcția respectivă este o replică la cea precedentă și, în consecință, procesul generativ urmează același curs, cu precizarea că agentul (donatorul) este substituit cu pacientul (beneficiarul care urmează să primească obiectul donat): *refuzul acceptării donării. Nereușita donării*. Simone nu reușește să-i dea Nadiei bijuteriile. *Impunerea donației*: Thatcher îl silește pe micul Kane să accepte donația. Prin derivare semantică rezultă o altă nouă funcție, foarte răspândită, *cererea de donare*: Simone îi cere bani lui Rocco.

15. *înzestrarea*, obținerea uneltei năzdrăvane, este desemnată în *Morfologia basmului*, drept intrarea “în posesia eroului” (65, p.46) a unui obiect dotat cu puteri neobișnuite și, dată fiind importanța particulară a obiectului respectiv în definirea universului fantastic al basmului, Propp îi consacră o analiză amănunțită (65, p.46-52), valabilă doar parțial, cum s-a arătat mai sus, în cadrul narațiunilor la care ne referim. “Uneltele” ce fac obiectul donării sunt năzdrăvane și lipsite de transcendență în același timp, dar întotdeauna vitale. În pofida puterii generative a celor două funcții precedente, rezultatul jocului narativ iscat de ele este oarecum dezamăgitor. *înzestrarea* nu generează decât o singură nouă funcție, instalată pe coloana a V-a, *neînzestrarea*. Refuzând donația lui Simone, Nadia rămâne neînzestrată. Tom din *Blow-up*, care îi ceruse și el lui Don un tablou, iar acesta îl refuzase, rămâne și el neînzestrat.

16. *Deplasarea spațială* definește acele acțiuni concrete în care Eroul din basm “este adus - în zbor, călare, pe jos, la locul unde se află obiectul căutării lui” (65, p.52). Păstrarea funcției respective în calitate de clasă de acțiuni, aptă să descrie fapte ce aparțin personajelor din narațiunile obișnuite, ar putea să

pară redundantă și reductibilă pe rând fie la *plecare*, fie la *întoarcere*, întrucât Propp observă că “obiectul căutării se află într-o «altă» împărăție, pe un alt tărâm”, lucru remarcat și în acțiunile intrate în spectrul plecării care desemnau parcurgeri de trasee către spații cu valori etice, simbolice etc. diferite. Propp observă însă că locurile spre care merge eroul, deplasându-se spațial, sunt “fie foarte departe pe orizontală, fie foarte sus ori foarte afund pe verticală” (Ibid.). O asemenea remarcă, imposibil de ignorat, face funcția în cauză deosebit de utilă pentru a sesiza caracterul fantastic al unor acțiuni similare din proza modernă scrisă de Mircea Eliade, Mihai Bulgakov, Gabriel Garcia Márquez, Ernesto Sabato etc. *Deplasare spațială în sus* în *Maestrul și Margareta*, *deplasare în jos* în tenebrele măruntaielor unui mare oraș din *Abaddon exterminatorul* și o *deplasare pe orizontală* în locuri îndepărtate nu spațial, ci temporal (*La țigănci*, *Un veac de singurătate* etc.). Sacrificarea aceleiași funcții ar face de asemenea imposibilă sesizarea multor acțiuni semnificative din proza, scenariile și filmele științifico-fantastice.

Deplasarea spațială se lasă antrenată de modelul generativ, dând la iveală funcții noi: *refuzul deplasării spațiale*, *nereușita deplasării spațiale*, *impunerea deplasării spațiale* și, pe ultima coloană, *deplasarea temporală* ușor de identificat în orice scenariu și film științifico-fantastic.

17. *Lupta* este una din funcțiile-cheie din basm și din sistemul funcțiilor descris de Propp, care îi pune față în față pe Erou și Răufăcător, angajați în confruntări fizice: “lupta cu zmeul... precum și lupta cu o oaste dușmană, cu un voinic” (65, p.53), ori în controverse verbale urmate sau nu de lupte propriu-zise, în întreceri cu caracter mai mult sau mai puțin sportiv (Ibid.), în partide de cărți sau pur și simplu în competiții ce decurg din compararea greutății corporale a adversarilor, toate fiind puse sub semnul lui “care pe care” (65, p.54), al eliminării din jocul

narativ al unuia dintre parteneri. Semnul distinctiv al *luptei* este tocmai acest “care pe care”, ce nu angajează decât aspectul exterior, fizic, sau, la limită, istețimea personajelor, nu însă și ființa lor morală, criteriile axiologice profunde. Evident, forma obișnuită a *luptei* este confruntarea energetică a puterilor fizice ale partenerilor sau ale grupurilor armate care antrenează popoare întregi etc., unde “care pe care” înseamnă viața sau moartea. *Lupta* presupune o confruntare fizică pentru că, doar depășind-o, se poate ajunge în narațiune la confruntările metafizice.

Cu toate acestea, scenariile și filmele, dacă folosim doar câteva exemple, pot pune în valoare forme dintre cele mai insolite ale *luptei*, cum se întâmplă în filmul *Dantelăreasa*, ce valorifică o serie de confruntări dintre François și Beatrice, în care miza o constituie aspectul cantitativ al dotării cu informații: el este student filolog, ea - o simplă ucenică coafeză, ceea ce face ca două tipuri culturale să intre în coliziune. În *A trăi luptele* sunt purtate crâncen între răbdarea lui Watanabe și insensibilitatea mașinăriei birocratice, fără ca prin aceasta acel “care pe care” să se dilueze. *Luptele* politice pot fi duse verbal în săli de ședințe, ca în *Cetățeanul Kane* (confruntarea dintre Kane și Gettys), sau într-un salon somptuos, în timpul unui dineu (*Gruppo difamiglia in un interno*), unde membrii familiei fictive a Profesorului, sfâșiați de contradicții totale (iarăși acel “care pe care”), schimbă replici tăioase și ironice, palme și ghionturi.

Lupta se lasă doar parțial atrasă în mrejele modelului generativ. *Refuzul luptei*: un june-prim, actor de provincie, jignește în public onoarea unei tinere fete, mințind că ar fi sedus-o, ceea ce-l face pe unchiul virtuosoasei ultragiutate să-l provoace la duel, dar tânărul fante se abține de la *luptă* de frică și de rușine (A. P. Cehov, *Un june-prim*). *Nereușita luptei*, situație în care confruntarea are loc și totuși nu se produce: Artemi Pavlovici Gagunov îl provoacă în mod absurd la duel

pe Stavroghin, acesta inițial refuză (*abținerea de la luptă*), dar în urma insistențelor primului, partenerii se prezintă la “bariera de onoare” însă, în timpul duelului, Nikolai Vsevolodovici trage ocolind în mod intenționat ținta, iar celălalt ochește necorespunzător din cauza emoției (29, pp.300-307). *Lupta silită*, în care cel puțin unul dintre adversari ia parte la *luptă* în pofida convingerilor proprii, obligat de rutină, de regulamentele militare, de situații neobișnuite etc.: Apostol Bologna *luptă* de partea armatei austro-ungare, fără să ia în seamă o vreme apartenența sa etnică, silit în aceeași măsură de regulamente și de propria-i imaturitate. Pe ultima coloană se impune și o altă funcție nouă, precum *supunerea* (predarea), substituit negativ al *luptei*, rezultată din faptul că acel “care pe care” se rezolvă fără confruntare din pricina disproporției dintre forțele adversarilor: în romanul *Nopti fără lună* de John Steinbeck, norvegienii se trezesc cu invadatorii germani pe cap, fără a avea posibilitatea să riposteze, ceea ce nu-i va împiedica ulterior să-și strângă rândurile și să lupte.

18. *Marcarea* (însemnarea) este o funcție prin care se consemnează pe chipul (trupul) eroului participarea la *luptă* prin rănire, prin pecetluirea frunții sale cu un inel etc. (65, p.54), în vederea recunoașterii ulterioare. Narațiunile culte admit, *marcarea* ambilor concurenți (Simone și Rocco, bătându-se, *se* “marchează” reciproc), fără să lege funcția în cauză în mod obligatoriu de recunoaștere.

Marcarea nu reacționează în raport cu modelul generativ, personajele antrenate în lupte putând fi marcate sau nu.

19. *Victoria* este în basm perechea invariabilă a *luptei*, în orizontul său cultural și etic neîncăpând sentimentul înfrângerii, ce nu s-ar putea naște decât printr-o culpabilizare a Eroului ori prin contemplarea de către narator a nereușitei Răufăcătorului. Cu toate acestea, Propp analizează funcția respectivă prin formele negative (65, p.54) ale *victoriilor* Eroului, adică

prin *înfrângerile* Răufăcătorului, deoarece, potrivit principiului “care pe care”, numai astfel poate fi determinat cu exactitate triumful protagonistului.

Faptul că narațiunile culte asimilează *victoria* ca pe o funcție curentă abia că mai trebuie amintit, ea putând căpăta forma războaielor câștigate: victoria aheilor împotriva troienilor în *Iliada*, a rușilor împotriva armatei napoleoniene în *Război și pace*, a aliaților împotriva armatei hitleriste în scenariul și filmul *Ziua cea mai lungă*, a românilor împotriva armatelor imperiale din prima parte a războiului evocat de Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* etc. Victoriile definitive sau momentane individuale sunt și ele prezente: *victoria* lui Ion împotriva lui Petre din *Ion* de Liviu Rebreanu (funcție preluată de scenariul și filmul care ecranizează romanul), *victoria* lui Simone împotriva lui Rocco, pentru a nu mai aminti de *victoriile* savuroase și palpitante ale diferiților pistolari din filmele western etc. O caracteristică a narațiunilor culte constă în faptul că *luptele* și *victoriile* apar, de altfel asemeni și altor funcții, de mai multe ori în același discurs, victoriile trecând când de o parte, când de alta a taberelor inamice: Hector iese învingător din lupta cu Patrocle, Ahile iese învingător din lupta cu Hector, iar Paris triumfă în fața lui Ahile. De asemenea, *victoria* colectivă nu exclude înfrângerea indivizilor: finalmente, armata lui Kutuzov iese învingătoare, dar Andrei Bolkonski este înfrânt.

Supusă probei transformărilor, victoria dă unele rezultate, cel puțin în parte, surprinzătoare: *refuzul victoriei* - personajul principal din *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* își refuză victoria sportivă finală, oprindu-se chiar în fața liniei de sosire, pentru a nu fi pe placul suporterilor filistini. *Refuzului luptei* din schița lui Cehov, dacă ne ținem scai de planul semantic al primei funcții, îi corespunde un fel de *victorie vidă*: unchiul nu capătă satisfacție, deși junele-prim se scuză penibil,

dar nici onoarea fetei nu este reparată. *Nereușita luptei* (lupta dintre Stavroghin și Gagunov care are și nu are loc), plecând de la înțelesul fundamental al funcției proppiene, dă naștere unui fel de hibrid - nici victorie, nici înfrângere - adică un fel de remiză. *Participarea silită la o luptă* poate duce în schimb, fie la o victorie nedorită, fie la o *înfrângere* confortabilă (rezultatele luptelor la care participă Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*). Pe coloana a cincea, *victoria* generează o funcție lipsită de ambiguitate, *înfrângerea*, ceea ce face ca operele narative să-și deschidă larg porțile către orizontul tragicului, cu condiția ca noua funcție să constituie doar o primă limită pe care eroul să o poată depăși. Pe aceeași coloană, tot ca deviere semantică a funcției inițiale, se impune o funcție nouă, *împăcarea*, ceea ce presupune o reanalizare a motivațiilor și forțelor care duseseră la inițialul “care pe care”, așa cum se întâmplă în monumentalul final al *Scrisorii pierdute* de I.L. Caragiale.

20. *Remedierea*, descrisă de Propp ca o eliminare a nenorocirii inițiale, făcând pereche cu *prejudicierea* (65, pp. 56-57), capătă sens stabil prin faptul că obiectul răpit reîntră definitiv în posesia Eroului, în basmul format dintr-o singură mișcare, și doar provizoriu, în basmul făcut din două mișcări.

O primă particularitate a *remedierii* din operele narative culte constă în posibilitatea folosirii ei, nu numai după apariția *lipsei*, ci și înainte. Păstrându-și în principiu caracterul de pereche a *prejudicierii*, *remedierea* este funcția care dă o replică pozitivă, provizorie unei frustrări oarecare. Stării de *prejudiciere* în care intră familia Parondi, după ce este gonită din casa părinților Ginettei, îi corespunde o *remediere*, găsirea unei locuințe într-un subsol mizerabil. *Prejudicierea* poate apărea la fel, și înainte și după *lipsă*, fie provocată de erou (Rocco o *prejudiciază* pe Nadia, refuzându-i dragostea), fie suportată de același personaj (Rocco este *prejudiciat* de faptul că fratele său

este hoț). *Remedierea* și *prejudicierea* formează o pereche cu un grad foarte ridicat de recurență, provocând acea instabilitate atât de necesară în desfășurarea acțiunilor personajelor.

Trecute în domeniul narațiunilor culte, cele două funcții pot apărea însă și desperecheate. O *prejudiciere* poate să nu fie *remediată*. Părăsirea de către soțul ei a mamei Beatricei din filmul *Dantelăreasa* a fost definitivă, *prejudicierea* extinsă asupra fiicei fiind și ea permanentă. *Remedierea*, în schimb, nu poate apărea decât prin producerea anterioară, explicită sau implicită, a unei *prejudicieri*. *Remedierea* pretinde existența anterioară a unei *prejudicieri*, nu și invers. *Remedierea* dă răspunsuri modelului generativ asemănătoare *prejudicierii*: *refuzul remedierii* (Beatrice, din *Dantelăreasa*, refuză să-și amelioreze situația profesională și culturală, așa cum pretinde prietenul său, simțindu-se foarte utilă și ca ucenică și ca viitoare coafeză), *nereușita remedierii* (prietena Beatricei, Marlene își tot schimbă amantii, sperând în realizarea unei relații stabile); *remedierea silită* (micul Kane este remediat împotriva dorinței sale).

21. *întoarcerea* este corelativă - cum observă și Propp - cu *plecarea* (65, p. 57), opoziția semantică fiind determinată, așadar, nu atât de sensurile diferite ale deplasării (Tom din *Blow-up* *pleacă* spre parc/Tom se *întoarce* din parc) cât și mai cu seamă de semnificația artistică, etică, simbolică etc. a spațiilor din care se *pleacă* și către care personajul se *întoarce*. Eroul din basmul lui Petre Ispirescu *pleacă* spre tărâmul tineretii fără bătrânețe și se *întoarce* spre locul său de baștină, unde timpul are o cu totul altă valoare. Armata napoleoniană din *Război și pace* *pleacă* spre Rusia, țara inamică, și se *întoarce* învinsă spre patrie, mișcare repetată dus și întors, dinspre Occident spre Orient și invers, căreia Tolstoi în capitolele dedicate filosofiei istoriei încearcă să-i găsească un sens.

Agregată de modelul generativ, *întoarcerea* dă rezultate

simetrice *plecării*: *refuzul întoarcerii* (rămânerea) - lui Ciro nici nu-i mai trece prin cap să se întoarcă în “țara natală”; *nereușita întoarcerii* (Rocco nu va reuși să *se întoarcă* în Lucana, dar va rămâne cu nostalgia ei. Aschenbach nu se va mai putea *întoarce* la Miinchen pentru că va muri la Veneția); *întoarcerea silită* (învinși, Napoleon și armata sa se *întorc* în Franța).

22. *Urmărirea*, prin simpla nominalizare și punere în context - ea urmează *plecării* Eroului spre locul de unde venise (65, p. 57) - desemnează o acțiune a Răufăcătorului sau a acoliților săi care iau urma Eroului cu gândul de a-l împiedica să se *întoarcă* și, eventual, de a-l suprima.

Narațiunile culte au preluat funcția respectivă, nu cum s-ar putea deduce la prima vedere, numai în romanele și filmele de acțiune - unde, e drept, *urmăririle* palpitate au ajuns uneori să plictisească - și nici doar în năzdrăvanele acțiuni de același tip care fac savoarea multor comedii burlești din perioada filmului mut. Ulise este *urmărit* în toate chipurile, Tazio din *Moarte la Veneția* este pus sub *urmărire* directă de Aschenbach, personajul principal din *Conversația* este un *urmăritor* de înaltă calificare, Ștefan Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu o urmărește obsesional pe Ela etc. De multe ori, ideea suprimării urmăritului lipsește, dar funcția ca atare este păstrată.

Funcția respectivă se lasă și ea transformată în funcții noi. *Refuzul urmăririi*: la un moment dat, Aschenbach, din nuvela și filmul *Moarte la Veneția* pradă unor îndoieli trecătoare, refuză să-l mai urmărească pe adolescentul polonez, vrând chiar să plece din oraș. *Nereușita urmăririi*: pentru a nu nedreptăți un gen, care produce, totuși, și exemplare reușite, amintim că în *Filiera franceză* eroul își urmărește adversarii fără nici un rezultat într-o extrem de spectaculoasă secvență, în care urmăritorul folosește un automobil, iar urmăriții, metrourl; *urmărirea silită*: Verhovenski din *Demonii* îi obligă pe cei cinci “ai noștri” să se urmărească între ei și să-i urmărească și pe alții.

23. *Salvarea* desemnează acele acțiuni prin care eroul “scapă de urmărire” (65, p. 59). *Salvarea*, în contact cu modelul generativ, se multiplică în: *refuzul salvării* (personajul principal din romanul *Pentru cine bat clopotele* de Hemingway, urmărit de patrurile franchiste, refuză să se salveze); *nereușita salvării* - prinderea (Apostol Bologa, trecând printr-un spațiu al urmăririi - cel dintre cele două fronturi, este arestat de Varga); *salvarea silită*: un ostaș grav rănit din filmul rusesc “*Detașamentul*” este salvat împotriva voinței sale.

24. *Sosirea incognito* este descrisă de Propp ca o ajungere acasă sau în altă țară “fără să fie recunoscut” (65, p. 60). Elementele distinctive care determină caracteristicile funcției se păstrează și în narațiunile culte, cu toate că ele, în formele insolite pe care le împrumută sub presiunea invenției stilistice individuale, nu sunt lesne de recunoscut de la prima vedere. De pildă, sosirea acasă a lui Pierre Bezuhov din partea finală a volumului III al romanului *Război și pace*, după plecarea din locuința în care se ascunsese, este cu totul paradoxală: personajul ajunge acasă, adică la Moscova, dar într-o “țară” devenită între timp străină. Eroul se trezește într-un loc care este și nu este al său, rusesc și franțuzesc în același timp. *Sosirea* este în același timp *incognito*: Pierre se îmbrăcase astfel încât să nu fie recunoscut, cerându-i lui Gherasim “să-i găsească un caftan și un pistol”, pentru a-și ascunde “identitatea”. Caracterul de personaj incognito devine și mai apăsător, Pierre decidându-se ca până una alta “să nu-și dea pe față nici numele și nici cunoștințele de limbă franceză”, limba inamicului. În sfârșit, acest proces de “incognitizare” este desăvârșit și prin hotărârea personajului de a deveni un fel de terorist singuratic care, la prima ocazie, să-l lichideze pe Napoleon (o ipotetică și cam hazlie pedepsire), fostul său model de viață, devenit acum dușman de moarte.

Diferențiate stilistic și istoric, *sosirea* lui Stavroghin la mănăstirea lui Tihon și a lui Apostol Bologa în satul Ilonei, după arestarea sa, păstrează trăsăturile “incognitizării”.

Sosirea incognito, formând o pereche cu *recunoașterea*, este o funcție stabilă, cu un grad foarte ridicat de coerență interioară, care nu se lasă antrenată de modelul generativ.

Variabilitatea funcției nu poate fi decât stilistică ori valorică și nu structurală, ea petrecându-se la nivelul discursurilor, nu la cel al sistemului. În *Rocco și frații săi*, Simone - care plecase de acasă, din Lucana natală, ca flăcău chipeș și curat - se întoarce, hăituit (urmărit), într-un alt acasă (apartamentul relativ confortabil din Milano), cu chip de nerecunoscut. *Sosirea incognito* a lui Kane se petrece în acel acasă absurd care e domeniul Xanadu, “țară vrăjmașă” creată de el însuși. Acțiunea, deși este relatată doar vizual prin îmbătrânirea personajului, sugerează înstrăinarea acestuia nu numai de “țara” sa, ci și de toate ipostazele pe care propriul destin, când ironic, când grotesc, când tragic, a trebuit să le suporte.

25. *Pretențiile neîntemeiate* sunt formulate de impostori, de prețiși eroi (65, p. 61) și care, dacă ar fi admise, ar da acțiunilor din basm, deja desfășurate, un alt sens, iar celor care urmează să se petreacă, un alt curs. S-ar putea spune că datorită importanței lor interpretative - adevărate criterii de lectură a destinilor personajelor - “pretențiile” ar putea fi numite foarte bine și principii.

În orice caz, acest statut potențial al funcției proppiene devine cu mult mai limpede în narațiunile culte. Caragiale, fără să se gândească la soarta teoretică a acțiunilor din operele narative, le numește prin gura unui personaj prea bine cunoscut “prințipii”. Prințipiile nu sunt însă niște ipoteze teoretice seci, ci criterii de interpretare a lumii, de către personaje, valabile sau nevalabile, întemeiate sau neîntemeiate sau, vorba lui Farfuridi, “din două una...” (21, p. 174). Farfuridi intuiește astfel

destinul funcției formulate de Propp, după ce va fi supusă probei modelului generativ: pretențiile pot fi *întemeiate* (coloana I), ori *neîntemeiate* (coloana a V-a). *întemeierea* sau *neîntemeierea* rezultă dintr-o semnificație ce ține de viziunea autorului despre personajele sale și nu de o doctrină pe care un critic o aduce din afara textului pentru a “controla” viziunea respectivă. Cu ajutorul *pretențiilor întemeiate* sau *neîntemeiate ale personajelor*, autorul pune ordine în propria sa viziune artistică despre lume, în compoziția operei sale. Dacă un narator ar admite cunoscuta “sinteză”, sau poate ar fi mai nimerit să o numim complicitate, a unor *pretenții* (principii) contrarii și ireconciliabile asemeni celei formulate de personajul caragialesc (“...ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale...”) narațiunea sa ar avea coerența discursului electoral al lui Farfuridi.

Pretențiile (principiile) personajelor din *Hamlet* (74, p. 145) sunt “expuse sistematic” în jurul mormântului Ofeliei înainte de a se ști cine urmează a fi înhumat și după *întoarcerea incognito* a lui Hamlet: mai întâi e invocat principiul cu privire la dreptul celor puternici de a încălca o dogmă religioasă (înmormântarea unei sinucigașe conform uzanțelor obișnuite); apoi e luat în discuție principiul morții, ca simplă posibilitate abstractă, văzut de “cel din groapă” (groparul) și de cel din afara ei (Hamlet). Principiul interpretativ al morții se individualizează însă după ce se află că țeasta celui deshumat aparține măscăriciului Yorick, devenind un principiu de interpretare a vremelniciei ființelor individuale, comune sau excepționale (Yorick sau Alexandru cel Mare), morții urmându-i un proces (“...Alexandru moare, Alexandru a fost înmormântat, Alexandru s-a întors din nou în țărână; țărâna este pământ; din pământ se face chirpici; de ce cu acest chirpici să nu se poată astupa o

vrană de poloboc?”), care amestecă excepționalul cu precarul, infinitul cu finitul. În *Pădurea spânzuraților pretențiile (principiile)* sunt distribuite simetric în opozițiile Varga/Bologa și Bologa/Klapka tot ca elemente ale unei viziuni asupra vieții și morții: “Eu mi-am făcut datoria ...numai datoria, precum trebuie să și-o facă orice om pe lume, oriunde și în orice împrejurare”, spune Varga trimițându-l pe Bologa la spânzurătoare, citându-l aproape cuvânt cu cuvânt pe Bologa însuși, când îl trimisese la moarte pe Svoboda. *Pretențiile* lui Klapka sunt de natură pragmatică, antrenate de urgența procesului (“Minciuna care poate salva o viață de om e mai prețioasă decât toate adevărurile!... Eu îmi voi face datoria până la capăt! Am să te scap, chiar împotriva voinței tale, și sunt sigur că mai târziu o să-mi mulțumești!...”, căroro Bologa le și găsisse deja acea ciudată și mioritică replică, adică o altă *pretenție*, “Mai bine să dorm și să treacă peste mine întâmplările în voia lor” (68, pp. 325, 320).

În scenarii și filme *pretențiile*, întemeiate sau nu, sunt sistematizate în aceleași perechi de opoziții, căpătând uneori o înălțime a spiritului cu totul neașteptată pentru cei care socotesc încă arta cinematografică drept o simplă dexteritate artizanală. În *Rubliov*, principiului cu totul dezarmant al lui Andrei, ce ia forma legământului tăcerii, izvorât din deznădejdea că arta nu-i poate împlânzi pe oameni, Teofan îi opune un principiu contrar: abandonarea artei îi va lipsi pe oameni de fericire.

Pretențiile întemeiate și cele *neîntemeiate* pregătesc însă apariția unei alte funcții fundamentale.

26. *încercarea grea* în care “Eroul are de făcut față unei grele încercări” (65, p. 61) e o formă profundă, antrenând ființele intrate în competiție ca totalități sufletești, pe baza *pretențiilor* formulate anterior, devenite miză a acestei noi confruntări. Chiar din clasificarea făcută de Propp, funcția

respectivă degajă caracterul excesiv și decisiv al acțiunilor pe care personajele trebuie să le străbată, punând la bătaie resurse umane ce întrec limitele suferinței, iscusinței, degradării etc. imaginabile ca normale. “încercarea mâncatului și băutului” (Ibid.), dincolo de nemijlocirea acțiunii ca atare, presupune un exces al preaplinului bucuriei, fericirii, al temerității care, de pildă îl cuprinde pe Borișka atunci când reușește din pură inspirație să fabrice un clopot care scoate un sunet nemaiauzit, preaplin care se revarsă și asupra lui Andrei, smulgându-l de sub legământul tăcerii. “încercarea focului” (ibid.) are în vedere lipsa de cumpătare în suferință, un hybris al puterii de îndurare a unor personaje cum sunt Apostol Bologa sau Ștefan Gheorghidiu. “încercarea ghicitului”, ca și cea a “alegerii” (Ibid.), presupune existența unei facultăți miraculoase a intuitivității și pătrunderii în ceea ce părea de nedezlegat, de care dispune în asemenea momente Tihon din *Demonii* ori Zosima din *Frații Karamazov*. “încercarea ascunsului” (Ibid.) ar putea să însemne, dacă luăm în considerare narațiunile culte, scoaterea la iveală a excesului trăirilor tenebroase caracteristice personajului Martin din *Căderea Zeilor* de Luchino Visconti și maestrului său dostoevskian, Stavroghin. “încercarea răbdării” duce cu gândul la mitul lui Sisif, al *încercărilor grele* repetate la nesfârșit, la care sunt supuse multe personaje din narațiunile mai vechi și mai noi (Prometeu și Rubliov). *încercarea grea* pare să nu admită, tocmai datorită condiției hybris-ului, nici un fel de transformare, ea putând fi grea, deplină, saturată sau să nu fie deloc.

Funcția respectivă pare să-și organizeze în discurs acțiunile în ordinea apariției pretențiilor întemeiate sau nu. Cel puțin așa stau lucrurile în Hamlet: primei pretenții - respectarea chiar și de către cei puternici a normei înmormântării sinucigașilor - pune față în față pe preotul dogmatic, dar servil, și pe Laertes, care, sub presiunea suferinței pricinuite de moartea Ofeliei,

devine, cel puțin în această privință, eretic. Urmează apoi o altă fază a acțiunii, pusă sub semnul *încercării grele*, legată simetric de principiul suferinței în fața morții, în care concurează de data aceasta forțe morale și sufletești egal motivate, Laertes și Hamlet, fratele și respectiv iubitul Ofeliei dispărute. Insuficient de încărcată, încercarea este întreruptă de Shakespeare, slujindu-se de Claudius, printr-un protocolar “Desparte-i” (Ibid.), pentru a-i prilejui lui Hamlet să-și dezvăluie mai departe suferința infinită și inconsolabilă. Dar nici această *încercare*, exprimată mai ales verbal, nu este suficientă *exigențelor* hybris-ului, ea fiind reluată în scena duelului în care otrăvit este nu numai vârful spadei folosite de Laertes în luptă (simplă mască a unei funcții puse viclean de autor pe “fața” *încercării grele*). Otrăvite sunt pasiunile, suferințele, deciziile, dorința de răzbunare, cum tot preapline sunt și foamea de adevăr, de dreptate - nesăbuite ale personajelor tragice de a duce totul cu mult dincolo de capăt.

În scenariul și filmul *Rocco și frații săi* punerea în ordinea subiectului a *încercării* este determinată tot de succesiunea apariției *pretențiilor*, deși nu se poate susține că ne aflăm în fața unei norme inflexibile. *Pretenția* lui Simone de a cere bani pentru a fugi și scăpa de urmările uciderii Nadiei răscolește în spiritul celuilalt o primă fază a *încercării*, care nu se referă la bani, ci la suferința pricinuită de aflarea uciderii femeii iubite și de destrămarea familiei, devenită acum inevitabilă. În continuare, *pretenția* lui Ciro de a-l da pe criminal pe mâna poliției generează o altă treaptă a *încercării* lui Rocco, care, în pofida evidenței, mai crede încă în îndreptarea păcătosului și în *salvarea* de la distrugere a clanului.

27. *Soluția grelei încercări* este o funcție ce semnalează faptul că “încercarea este trecută cu succes” (65, p. 62), ale cărei forme coincid, cum spune Propp, cu “formele încercării” (Ibid.). Trebuie adăugat, imediat, așa cum a rezultat și din

unele acțiuni prin care am individualizat funcția precedentă, că încercarea grea poate să nu fie depășită, generând prin deviere semantică o nouă funcție: *nesoluționarea grelei încercări*. Laerte depășește încercarea prilejuită de remarcă dogmatică a preotului, dându-i o replică zdrobitoare, care răstoarnă raportul de putere față de principiul celuilalt: “Află popă ticălos,/Că sora mea în cer va fi un înger,/Iar tu amar vei geme-n iad!” dar nu găsește *soluția grelei încercări* prin suferință, domeniu în care Hamlet i se dovedește superior. În scena duelului, protagoniștii mor, dar Hamlet trece încercarea, pentru că adevărurile lui, depășind cumpăna îndoielii, rămân nepieritoare, în timp ce adevărurile celorlalți se destramă o dată cu moartea lor fizică. Rocco trece cu bine proba suferinței pe care i-a pricinuit-o uciderea Nadiei de către fratele său, dar nu reușește să găsească *soluția grelei încercări*, adusă în acțiune de Ciro. Kane, un adevărat maestru prin seducție și prin achiziție a relațiilor cu ceilalți, nu trece *încercarea grea* pe care i-o pricinuieste plecarea lui Susan, pentru că nu poate trăi în hăul singurătății care îl așteaptă. Rubliov nu putuse să treacă o întreagă serie de *încercări*, care de care mai cumplite, pentru că făcuse legământul tăcerii, dar sunetul pur al clopotului și plânsul lui Borișka îl determină să renunțe la ideea nefastă că limbajul ar fi murit.

28. *Recunoașterea* este o funcție legată printr-o dublă relație, cu *însemnarea*: “Eroul este recunoscut după un semn”, căpătat în timpul luptei (65, p. 62), și cu *soluția grelei încercări* - “Eroul mai este recunoscut și prin faptul că rezolvă cu succes greaua încercare” (Ibid.). Funcția respectivă este legată, așadar, de împlinirea sau neîmplinirea performanței narative (pedep-sindu-l pe Claudius, Hamlet a dus la bun sfârșit porunca tatălui său), dar și de consacrarea unui anumit statut etic - “Ce cuget nalt! Dormi lin, o!, dulce prinț,/Și stol de îngeri somnul ți-l îngâne!” spune Horațio.

În narațiunile culte recunoașterea poate stabili și o a treia relație, cu *nesoluționarea grelei încercări*. Kane și Rocco, deși ratează *încercarea grea*, sunt recunoscuți. Primul se recunoaște pe sine destrămat (“dialogizat”) la infinit în imaginile oglinzilor, cel de al doilea, prin dialog: “Acum totul s-a sfârșit”.

29. *Demascarea* este funcția “cel mai adesea legată de cea precedentă” (65, p. 63), fiind uneori “consecința faptului că *încercarea* cu care este confruntat personajul (falsul erou, n.n.) nu e trecută cu succes” (Ibid.). *Demascarea* este totodată recunoaștere, dar una întoarsă pe dos. În forma sa tradițională, funcția respectivă este întâlnită în majoritatea operelor narative culte. Demascarea falșilor eroi din *Odiseea*, care ocupaseră casa lui Ulise, cea a lui Verhovenski etc. Demascat poate fi în asemenea lucrări, dacă păstrăm limbajul lui Propp, și eroul: Hamlet ca ucigaș al lui Polonius, Kane ca principal vinovat de propria-i alienare, cum susține Leland etc.

Demascarea dă un randament considerabil în raport cu modelul generativ: *refuzul demascării* (Rocco refuză să-l demaște pe Simone); *nereușita demascării* (Serpico nu reușește să-i demaște pe polițiștii corupți, deși are suficiente probe împotriva lor); *demascarea silită* (punând la cale un spectacol pe o “temă dată”, Hamlet îl silește pe Claudius să se demaște); *autodemascarea* (Stavroghin, ca și Raskolnikov, se demască singur).

30. *Transfigurarea*, prin care “Eroul capătă o nouă înfățișare” (65, p. 63) ca o încununare, mai curând retorică, a performanței sale narative, este întâlnită în scenarii și filme mai ales sub forma prin care “Eroul îmbracă straie noi” (Ibid.) (‘Ntoni, din *Pământul se cutremură* îmbracă niște haine peticite pentru a-și semna la noua sa condiție de proletar), dar și în modalități insolite, ca în *Blow-up*, unde Tom intră într-un joc existențial nou, prefăcându-se că restituie mingea grupului de mimi ce simulează un meci de tenis. Ținând cont de recurența

motivului amintit în scenariile și filmele lui Antonioni, intrarea într-un joc nou ne amintește și de intrarea într-un rol de asemenea nou sau mai curând străin, acțiunea respectivă fiind și o *travestire*.

31. *Pedeapsa* este atribuită în basm, bineînțeles, doar Răufăcătorului, care este împușcat, izgonit, legat de coada unui cal...”, dar Propp întâlnește în textele culese de Afanasiev și “iertarea plină de mărinimie...” și situații în care același personaj... “își pune capăt zilelor...” (65, p. 64), autorizând și în acest caz, indirect, modelul generativ propus. Dincolo de orizontul basmului, Eroul poate fi și el pedepsit, caz în care, după cum vom vedea, o asemenea acțiune capătă, de regulă, o dublă valoare morfologică (*pedeapsa* fiind și o *înlăturare a lipsei printr-o lipsă și mai gravă*), constituind o limită ce trebuie depășită pentru a se consfinți dimensiunea tragicului.

Antrenată de modelul generativ, *pedeapsa* produce funcțiile: *iertarea*, ce apare ca o abținere de la actul punitiv (personajul din ultimul episod al filmului *Intoleranță* este un grațiat, consacrand tehnica happy-endului); *nereușita pedepsirii* (personajul din *Filiera franceză* nu izbutește să-l pedepsească pe răufăcător); *autopedepsirea* (Matrioșa, din *Demonii*, este silită sau lăsată să se pedepsească singură).

32. *Căsătoria* este ultima funcție a sistemului proppian și cea de-a doua care, alături de *lipsă*, stârnește unele obiecții. Dacă luăm în seamă deocamdată doar nominalizarea funcției, constatăm că ea vine în contradicție cu descrierea analitică a semnificației sale: “Eroul se căsătorește și se înscăunează împărat” (65, p.64). Dintr-un prim punct de vedere, denumirea funcției cu numărul 32 se dovedește a fi prea îngustă, eroul fiind dotat finalmente cu o mireasă, căreia i se adaugă și o împărăție sau numai jumătate din ea. Există însă basme, observă Propp, în care finalmente eroul nu se căsătorește, ci e recompensat pecuniar pentru osteneala acțiunilor sale (Ibid.).

într-o asemenea situație, nominalizarea este cu totul inadecvată, fata căsătorindu-se cu altul, eroul devenind un simplu angajat. Oricum am lua-o, botezarea funcției este unilaterală, ducând la simplificarea semnificației ei, așa-zisa căsătorie desemnează de fapt o clasă de acțiuni prin care eroului i se restituie sau este înzestrat cu obiect magic, o ființă, o stare, un domeniu fizic sau metafizic etc. de care mai înainte fusese lipsit, stârnind întregul ceremonial narativ și inițiativ pe care îl constituie basmul ca discurs.

Nominalizarea inadecvată ar putea fi trecută cu vederea dacă nu ar bloca funcția în ea însăși, cercetătorul trecând-o pe lista neagră a funcțiilor izolate, alături de *absență* și *pedeapsă*, ajunse și ele într-o asemenea circumstanță din pricina limitelor analizei. Departe de a fi izolată, așa-zisa *căsătorie* este funcția către care tind explicit sau mai puțin explicit toate semnificațiile celorlalte funcții. Punct final al acumulării rețelelor cauzale și de alt ordin, ea strânge spre sine relațiile potențiale generate de întregul sistem al funcțiilor. Chiar socotită simplă *căsătorie*, funcția amintită formează, de exemplu o pereche destul de evidentă cu *pedeapsa*: Eroul e răsplătit, Răufăcătorul, pedepsit. Blocajul devine și mai evident, dacă ținem seama că aceeași căsătorie pune în umbră o relație fundamentală, cea mai importantă, cea mai fertilă din punct de vedere semantic și poetic, și anume, relația cu *lipsa*. *Căsătoria* este, simplificând lucrurile, o *lipsă răsturnată*, o eliminare a ei, și de aceea ni se pare în continuare pertinent să o numim *înlăturarea (eliminarea) lipsei*. Așa cum se spune mai sus, dacă lipsa este relevarea rupturii dintre personaj și propriul sine - stare care o dată depășită mobilizează întreaga energie sufletească a unei ființe unice, pentru a ieși din determinările și constrângerile imediatului - *înlăturarea lipsei* este aducerea, într-un fel sau altul, a sinelui în interioritatea (întru sine) a aceleiași ființe. Evidența acestei relații sperăm să devină indiscutabilă dacă avem în

vedere nu un personaj oarecare, căruia îi lipsește nu știu ce comoară și, devenit automat dilematic, o ia voinicește la drum pentru a și-o restitui. Fie deci, cum spun uneori naratologii, adoptând cu emfază limbajul matematic, Natașa Rostova a lui Tolstoi. Fragila și inefabila eroină, după ce trăiește o experiență sentimentală ludică alături de Boris, după ce îl cunoaște, mai întâi la conacul părinților săi pe Andrei Bolkonski și îl recunoaște în fascinantele capitole dedicate descrierii și relatării balului, Natașa trăiește experiența *lipsei*. Prințul, rămas între timp văduv, o ceruse pe fată în *căsătorie*, acceptând totuși ulterior *interdicția* severului său tată - amânarea nunții cu un an - sub pretextul real al plecării în străinătate pentru îngrijirea sănătății prejudiciate la Austerlitz. *Lipsa* provocată de întârzierea reînțarcerii lui Andrei Bolkonski este analizată de Tolstoi, în termeni prenaratologici amintind de cei ai lui Hegel, deși, cum se știe, gândirea scriitorului nu se avea prea bine cu cea a filosofului. “Natașa intră în odaie, se apropie de Sonia, se uită la ceea ce lucra, apoi se duse lângă mamă-sa și rămase pe loc tăcută./ - Ce umbli așa, fără rost? o întreabă maică-sa. *Ce-ți lipsește?*/ - *El îmi lipsește...* acum, chiar în clipa asta, îmi lipsește *el*, răspunse Natașa cu ochii strălucitori, fără să zâmbescă. Contesa își ridică ochii de pe cărți și se uită stăruitor la fiica ei./ - Nu te uita la mine, mamă, nu te uita așa, că-mi vine să plâng./ - Stai jos, să stăm puțin de vorbă, zise contesa./ - Mamă, pe *el* îl vreau. De ce mă ucide așa dorul, mamă?... Vocea i se curmă și o podidiră lacrimile; ca să și le ascundă ea se întoarse repede și ieși din odaie” (86, pp. 312 - 313).

S-ar putea înțelege din context că “el” este un pronume cu adresă fixă, că bărbatul dorit este Andrei Bolkonski, pe care Tolstoi îl subliniază în text parcă pentru a-i explica semnificația. “El” este deci Andrei Bolkonski. Cu toate acestea, după *înlăturarea lipsei* ne dăm seama că “el”, care îi lipsise Natașei era și nu era Andrei Bolkonski. Interpretată la început de un

lector prea atent ca un semn de întărire a lipsei personajului concret pe care și-l dorește Natașa, sublinierea pronumelui va stârni numeroase nedumeriri provocate de ciudătenia acțiunilor ulterioare pe care le va întreprinde eroina. Cum se știe, nere-zistând așteptării prelungite a celui plecat, Natașa se îndră-gostește frenetic și confuz de un bărbat opus caracterial lui Andrei Bolkonski (*nesoluționarea unei grele încercări* printr-o alegere greșită a obiectului, frumosul și ușuraticul Anatol Kuraghin, cu care întreprinde o *plecare*, din fericire *nereușită*, După depășirea, de data aceasta cu succes, a altor două *grele încercări* (desprinderea din vraja masculinității lui Kuraghin și apoi traversarea chinuitoare a rupturii logodnei cu Bolkonski), după rănirea tânărului prinț la Borodino (*luptă/marcare/în-frângere*), după întâlnirea întâmplătoare dintre cei doi (Andrei fiind recunoscut muribund printre alți răniți), apoi după moartea acestuia (*pedepsirea eroului*), și, mai apoi, după depășirea crizei agonizante prin care eroina trece în urma morții fostului logodnic (*o nouă încercare grea* trecută cu bine), și, în sfârșit, după izgonirea inamicului din Moscova și Rusia (*luptă/victorie/urmărire* etc.), Natașa devine soția lui Pierre Bezuhov, dovedindu-se, spre dezamăgirea multor cititori prea seduși de ideea inefabilului feminin, o bună și severă gospodină și mamă a câțiva copii. Abia acum, după un arc evenimentțial și temporal impresionant, *lipsa* Natașei este *înlăturată*. Tolstoi, scoțând destinul eroinei sale preferate de sub semnul ambiguității, ne pune în fața unei *eliminări a lipsei* ce lămurește și sensul sublinierii misteriosului pronume personal “el” cuprins în *lipsă*. “Știut este, meditează Tolstoi asupra modului destul de neașteptat în care funcția respectivă se înscrie în sfera de acțiune a Natașei, că omul are capacitatea de a se cufunda până la uitare de sine într-un *obiect* oricât de neînsemnat ar părea el. Și tot știut este că nu există obiect atât de neînsemnat, încât, *concentrându-ți atenția și îndreptând-o asupra lui, să nu crească la*

infinit” (s.n.; 88, p. 311). Pentru a lămuri pe îndelete noțiunea obiectului ce-i lipsise Natașei, cu care între timp fusese, după o enormă zbatere existențială, dăruită, Tolstoi recurge la o comparație a cărei brutalitate numai lui i se poate ierta: “Dacă scopul unui prânz este nutrirea corpului, atunci acela care mănâncă dintr-o dată două prânzuri va atinge, poate, un grad mai înalt de plăcere, dar nu-și va atinge scopul, de vreme ce ambele prânzuri nu vor putea fi mistuite de stomacul său./ Iar dacă scopul căsătoriei este familia, atunci cine va dori să aibă mai multe femei sau mai mulți bărbați s-ar putea să-și procure mai multă plăcere, dar în nici un caz nu va avea familie./ Dacă scopul mâncării este nutriția, iar scopul căsătoriei - familia, toată problema se rezumă la a nu mânca mai mult decât poate mistui stomacul și la a nu avea mai multe femei sau mai mulți bărbați decât atât câți sunt necesari pentru întemeierea familiei, adică un singur bărbat sau o singură femeie. *Natașei îi trebuise un bărbat. Bărbatul îi fusese dăruit. Și bărbatul îi dăruia o familie. Iar de alt bărbat, mai bun, nu numai că nu avea trebuință, ci, întrucât ea își îndreptase toate puterile sufletului doar spre slujirea bărbatului acestuia și a familiei sale, nici nu-și putea închipui măcar și nici n-o interesa ce i s-ar întâmpla dacă ar fi să fie altfel*” (s.a., 88, pp. 311-312).

Ceea ce încheagă estetic sfera de acțiune a Natașei și totodată întregul său destin imprevizibil, nu încapă nici o îndoială, este relația dintre *lipsă* și *înlăturarea lipsei*. Fără această polaritate tensionată dintre cele două funcții, personajul, cu întreaga sa valoare estetică de necuprins, cu inefabilul infinit al feminității sale, nu ar fi putut exista artistic. Toate acțiunile Natașei, începând cu nevinovatul joc cu păpușa căreia i se substituie ea însăși, pentru a fi sărutată de Boris, nu ar avea nici o valoare în sine dacă nu ar duce la acea *lipsă* a lui “el”. Toate acțiunile care urmează *lipsei*, inclusiv aventura cu stupidul Anatol, apoi suferința și moartea lui Andrei Bolkonski, pe care

ea le trăiește o dată cu el și mai mult decât el, tocmai pentru că îi supraviețuiește, nu ar căpăta semnificație estetică și valoare dacă nu ar duce la *înlăturarea lipsei* acelui “el” (de data aceasta Pierre Bezuhov), întemeietorul familiei “ei”.

Marcarea pronumelui personal de către Tolstoi ridică însă o altă problemă ce nu poate fi neglijată. Marele prozator ne previne prin dubla subliniere a pronumelui respectiv, fără ca actul său de politețe să fie explicit din capul locului, că “el”, ce constituie obiectul lipsei (în contextul dat, “obiectul” părănd a fi Andrei Bolkonski) s-ar putea să nu fie totuși identic cu bărbatul care până la urmă îi va fi dăruit nefericitei logodnice. Identitatea concretă a obiectului lipsei este substituibilă în cazul Natașei cu un alt soț care va putea juca rolul celui inexistent. Pierre Bezuhov este tot un bărbat, apt să întemeieze o familie, ca și Andrei Bolkonski, deși nu e în realitate același. Mai mult decât atât, substitutul lui “el”, devenit la un moment dat Anatol Kuraghin, lărgeste prin caracterul său cu totul diferit (atât de cel al lui Andrei Bolkonski, cât și de al lui Pierre Bezuhov) viziunea Natașei asupra Bărbatului, astfel încât *lipsa* ei ar fi putut fi eventual înlăturată de orice fel de virtual soț, cu condiția unică de a fi un posibil întemeietor de familie. Cu alte cuvinte, relația poetico-semantică dintre *lipsă* și *înlăturarea lipsei* permite un sistem de transformări ale “obiectelor” de care personajele sunt lipsite până ajung să devină “obiecte” ce elimină *lipsele*. Exemplul ales din opera lui Tolstoi indică drept element stabil ideea de bărbat - soț - familie, iar ca elemente variabile, cele trei versiuni concrete masculine Andrei - Anatol

- Pierre, asupra cărora Natașa își revarsă oarecum egal vraja misterioasă a feminității sale. Prin această observație *eliminarea lipsei* crește în rang deoarece natura artistică și logică reală a *lipsei* se dezvăluie doar din perspectiva înlăturării ei. Natașei, fiindu-i dor de Andrei Bolkonski, și acest lucru îl înțelegem abia la sfârșit, vrea un “el” căruia nu-i poate pronunța numele

propriu pentru că, pur și simplu, nu-l știe încă. Lecția pe care ne-o dă Tolstoi, ținând-o de mână pe Natașa sa, are deci și un alt înțeles: *lipsa și înlăturarea lipsei* se află întotdeauna pe aceeași axă semantică și poetică, dar relația foarte puternică și stabilă îngăduie totuși un anumit joc de substituiri, care, în cazul operelor narative majore, declanșează un mecanism metaforic specific, ce pune sub semnul îndoielii o idee acceptată aproape unanim, conform căreia metafora ar ține exclusiv de domeniul poeziei propriu-zise, în timp ce prozei narative îi este rezervat doar accesul la metonimie.

Scenariile și filmele care, cel puțin deocamdată, ca forme narative, nu au creat sub raportul valorii artistice exemplare comparabile cu Natașa lui Tolstoi, nu-și pot nici măcar înfirișa personajele ce ocupă zona centrală a compoziției fără existența, într-o formă sau alta, a relației dintre *lipsă* și *înlăturarea* ei. Pornind de la treapta valorică cea mai de jos, în care lipsa e formată de un obiect oarecare, inert, dispărut mai mult sau mai puțin misterios, în căutarea căruia pornește un funcționar bine dotat trupește, având și un oarecare umor pieziș, scenariul și filmul, recurg prea rareori, la *lipse* și *înlăturări* în care obiectele au valori umane, sociale, morale și existențiale uimitoare, în toate cazurile însă relația amintită domină în mod suveran modelarea omului din scenariu și film. Lui James Bond - ca și numeroaselor sale copii din Est și din Vest, din Nord și din Sud - îi lipsesc identitatea și corpul celui care a furat o bombă atomică și până la urmă, firește, va pune mâna pe amândouă, *înlăturându-și lipsa*, liniștindu-ne în vederea unui somn dulce. Dar acestei forme moarte a relației amintite, un scenariu și film numite *Rubliov* îi dau un răspuns ce reabilitează arta scenariului și filmului măcar în proprii săi ochi; lui Andrei îi lipsește starea de geniu, dar descoperă că, pentru a deveni artist autentic, pentru a-și *înlătura lipsa*, e necesar să aibă mai întâi geniul unei puteri de îndurare infinite.

Raportată la modelul generativ propus, înlăturarea lipsei nu pare să ofere posibilități de expansiune prea largi. O dată intrat în joc, personajul care trăiește experiența *lipsei* este constrâns, într-un chip sau altul de întregul cortegiu de funcții ce-i compun sfera de acțiune, să și-o înlătore. Altminteri, discursul narativ nu ar mai avea capăt. Spre deosebire de basm, unde Eroul înlătură întotdeauna triumfător lipsa, personajele din celelalte narațiuni au tristul privilegiu de a-și putea elimina lipsa printr-o *lipsă mai gravă* decât cea inițială, însoțită, de regulă, și de *pedepsirea* eroului. În filmul *Kagemusha*, un pungaș de duzină, în urma unui accident fizionomie (asemănarea sa izbitoare cu împăratul mort), este *travestit* în haine și ritualuri imperiale, dar sosia, simțind că ar putea juca autentic, rol ce i se refuză - *lipsa* - este finalmente anihilat: *înlăturarea lipsei printr-una și mai gravă*. În *Blow-up*, se tatonează și un fel de refuz al înlăturării lipsei. Tom, ostent de rolul său de fotograf de succes, al cărui rost unic este de a reifica realul, simțind *lipsa* de autenticitate a exercițiului său artizanal, are șansa prin cunoscuta descoperire a cadavrului din parc să și-o elimine, integrându-și investigațiile optice în realitatea propriu-zisă, dar din pricina unor împrejurări nefavorabile (dispariția atât a imaginii ce cuprinde corpul delict, cât și a corpului delict), dar mai ales a rutinei, a inerției sale morale și existențiale, *refuză înlăturarea*, intrând în jocul amăgitor al tinerilor care se fac că joacă tenis. Refuzul înlăturării lipsei pare evident, dar contextul compozițional ce exprimă viziunea artistică a autorului despre lume integrează refuzul în noua funcție cuprinsă în coloana a V-a. Tom își înlocuiește *lipsa cu o lipsă și mai gravă*, dar, spirit abulic și adormit, nu are conștiința impasului în care intră.

V. *Atotputernicia codului și inocența autorilor*. Complet sau incomplet, tabloul (sistemul) funcțiilor descris este incontestabil o parte a codului acțiunii, căruia urmează să-i descriem

mai jos normele de combinare. Testul de opinie la care au fost supuse unele opere narative, care ar fi putut fi extins, conducând la rezultate asemănătoare, dovedește că funcțiile vechi și noi situate pe același plan desemnează un aspect important al operelor respective: modul în care este organizată, deocamdată la nivel, să-l numim celular, o latură esențială a conținutului textelor care se folosesc de serviciile sau servituțiile acțiunii.

Dacă urmărim drumul dinspre cod spre discursuri, existența codului pare indiscutabilă. Dar dacă parcurgem același traseu în sens invers? Discursurile știu ele că sunt dependente de un cod? Dar autorii lor? La ultima întrebare se poate răspunde relativ ușor. Naratorii habar n-au de existența funcțiilor sau cel mult le bănuiesc existența doar intuitiv ori, foarte rar, asemeni lui Tolstoi, le-o reclamă. Ei se folosesc doar de acțiuni propriu-zise, particulare, despre care știu însă foarte bine că trebuie să fie semnificante, și acest ultim fapt îi leagă fără știrea lor de amintiri constituenți, iar în măsura în care operele pe care le fac tind să devină întregi, articulate, să se cosmicizeze estetic, ei devin și complicitii sistemului. Naratorii se află în situația obișnuiților locutori care vorbesc normal - adică în conformitate cu normele - fără să știe că la rădăcina actului lor banal de comunicare se află codul fonologie, cel mai puternic cod lingvistic. Cu toate acestea, naratorii iau contact cu codul acțiunii prin mijlocirea tradiției literare, nebănuind ce forță se află în spatele intermediarului. Mai mult, naratorii care își pun probleme de "meserie", și lucrul acesta îl face nu numai Poe, intră în dialog cu același cod, fără să identifice cu claritate chipul celui cu care stă de vorbă, deși dialogul capătă uneori forma unei adevărate lupte. Paradoxal, atunci când stăpân pe situație devine autorul, opera triumfă, iar atunci când codul, cum se întâmplă de cele mai multe ori, își menține statut de stăpân, opera devine doar un text friabil. "Tristețea" codului constă în faptul că are prea mulți supuși. Scenariile și filmele lipsite de

interes artistic, nu întotdeauna și de succes, sunt rodul unei asemenea obediențe ce provoacă profunda dezamăgire, dacă nu chiar disperare a codului. Fiind foarte tare, codul acțiunii are nevoie de parteneri puternici, inteligenți și talentați, cutezători și revoluționari, capabili să-l zdruncine din temelii. Codul se lasă contestat cu plăcere, pentru că, altminteri, el și-ar fi suficient siesi, ca o structură fără discursuri, ca o limbă fără vorbire și fără vorbitori, și ce poate fi mai trist, în pofida gloriei postume, decât o limbă cu adevărat moartă. Pentru a se menține în stare activă codul are nevoie de naratori, după cum aceștia au nevoie de cod măcar din plăcerea de a-i încălca regulile. Dar de cele mai multe ori infracțiunile din acest mediu sunt constructive, codul fiind destul de bătrân și viclean pentru a face din încălcările reușite noi restricții, din regulile sfărâmate noi reguli, premiindu-i pe infractorii inteligenți, pedepsindu-i drastic însă pe supușii inabili și nedotați. Libertatea artei are la rădăcina sa, nu știm dacă ultimă, înțelepciunea profundă a codului de a-și premia - cu coroana geniului - nesupușii.

Lupta cu codul este dusă de fiecare narator potrivit aptitudinilor individuale și puterii pe care i-o dă arta particulară în numele căreia lucrează. Naratorul pus în slujba epicii beletristice este în privința aceasta, în principiu, cel mai bine dotat. Cum a observat Roland Barthes, el se poate sluji în mod egal de cele trei registre ale modelării acțiunii, și în plus, o poate rezuma, comenta, analiza, muta cu ușurință dintr-un plan temporal și spațial în altul ori dilata până la rarefiere și pulverizare, o poate pretextualiza, opera narativă epică fiind un discurs monologic sau dialogic despre acțiunile personajelor și nu unul al acțiunii lor.

Operele dramatice sunt cu mult mai expuse influenței codului acțiunii. Pentru a compensa rigiditatea cronotopului propriu, discursul dramatic are nevoie de întreaga forță și mișcare a acțiunilor desemnate de funcții, de contururi ferme și

răsucirile ei brusce, de situații tăioase și temeinic determinate cauzal, de unde și necesitatea înaltei profesionalități a marilor maeștri, fie că se numesc Sofocle și Euripide, Ibsen, Caragiale sau Cehov. Operele dramatice dispun însă și de un instrument de luptă împotriva codului acțiunii nu mai puțin redutabil, vorbirea personajelor. Nimic nu se întâmplă în spațiul dramatic al discursului literar fără a fi vorbit. Acțiunea este astfel pusă în surdină, filtrată, tăinuită sau exacerbată etc. de replicile personajelor, care își pot permite să fie plate, grotești, metaforizante, abstracte, paradoxale etc., sacrificând întotdeauna “realismul” pe altarul teatralității.

Scenariul de film ia contact cu codul acțiunii destul de dezarmat, nu numai din pricina lipsei sale de experiență. Așa cum vom vedea, scenariul poate utiliza mai multe voci naratoriale, dar acestora nu li se dă cuvântul decât formal, cu excepția narațiunii directe, dar nici ei nu i se acordă un timp propriu, în care să-și permită producerea acelor efecte literare ce rezultă din autonomizarea dicțiunii sale, fiind constrânse să practice doar două forme ale vorbirii, relatarea și descrierea. În plus, culmea nedreptății, acțiunea relatată nu poate fi decât prezentată, fără să i se permită propriei sale semnificații să zburde liberă, ci să fie doar conotată. În același timp, când dialogurile personajelor, asemeni celor din operele dramatice, vor să intre și ele într-un joc mai complex, de-a teatralitatea, pentru a crea semnificații verbale plenare prin ele însele, codul se încruntă dezgustat: ele trebuie să rămână, pentru a fi pe placul stăpânului, cât mai obiective cu putință, să fie “realitate”, “simplu” comportament verbal, făcând parte din acțiune, fiind foarte rar puse în situația privilegiată de a produce acțiune. În această postură nicidecum de invidiat, acțiunea din scenariu trebuie să se supună codului, să-i fie complice, pentru a câștiga, dacă este ceva de câștigat, chiar din această complicitate. După toate probabilitățile, complicitatea nu pare a fi în

principiu nefructuoasă, fără a se putea susține că e rodnică în toate cazurile.

VI. *Funcțiile și valoarea artistică a acțiunilor din scenariu.*
Se poate spune că relația dintre discursurile scenaristice și codul acțiunii este în mod fundamental de natură valorică. Discursurile, cu sau fără știința autorilor lor, exploatează potențialul valoric al constituenților codului acțiunii. Alegând acțiuni concrete din diferite serii evenimentțiale, în măsura în care acestea tind să semnifice, să se universalizeze, intră vrând-nevrând în spectrul unei funcții. Funcția, fiind un individual-general sau, mai exact, un individual-universal, pretinde acțiunii alese să-și păstreze, pe de o parte, întreaga prospețime și originalitate, iar, pe de alta, să se asemene cu o întreagă și incomensurabilă clasă de acțiuni individuale, niciodată finită, consacrată de tradiția literară. Principiul similarității despre care se vorbea mai sus, în baza căruia naratorul își alege acțiunile, ca primă condiție a intrării în priză a funcției poetice, devine explicit, doar dacă ținem seama de cealaltă funcție, cea descoperită de Propp. Naratorul se află în fața unei acțiuni concrete asemeni poetului în fața cuvântului. Dilema poetului ca și a naratorului - aleg/nu aleg - depinde de modul în care unitatea vizată are capacitatea de a lărgi și interpreta un câmp de unități cu înțelesuri similare. Cuvântul unic ales de poet nu este însă de cele mai multe ori și cuvântul "rar", abia găsit în dicționare și uneori de negăsit, ci în primul rând cel care într-un virtual context semnifică fără să se epuizeze. Poetul forțează un cuvânt, mai mult sau mai puțin uzat în exercițiul comunicării cotidiene, să stabilească neașteptate relații de similaritate cu alte cuvinte. Poetului nu i se dau grupuri de cuvinte sinonime gata făcute, ci el și le face.

Naratorul autentic nu procedează altfel. El alege narațiuni concrete care, modelate în sine și plasate în compoziție, devin intens semnificative, forțând fără să știe de cele mai multe ori,

o funcție oarecare, nouă sau veche, să o accepte în câmpul său gravitațional. Naratorul nu pleacă de la funcții ci ajunge la ele cum spuneam, reinterpretându-le, silindu-le să tolereze noile acțiuni în spațiul lor semantic și poetic. Totodată, selecția fiind o operațiune în absență, în sensul că acțiunea selectată exclude dintr-un anumit subiect toate acțiunile similare nealese, acțiunea plasată în compoziția subiectului de către narator devine reprezentanta întregii clase din care face parte. Acțiunea asimilată în subiect trebuie să se înstrăineze prin unicitatea sa de propria-i funcție, să se centreze asupra formei sale în principiu irepetabile, aceasta fiind singura cale de a-și reprezenta cu demnitate artistică funcția din care totuși face parte. La nivelul fiecărei acțiuni luate separat valoarea artistică se naște din tensiunea provocată de textul narativ între unicitatea acțiunii propriu-zise și universalitatea funcției, la care, vrând-nevrând, trebuie să facă aluzie.

Multe scenarii și filme își prezintă acțiunile însă ca și când, după basm, în experiența narațiunii nu s-a întâmplat nimic, ilustrând pur și simplu funcțiile. Asistăm în asemenea cazuri la machierea neîndemânatică a “bătrânelor” funcții, iar scenariile rezultate o iau la vale dinspre *absență* spre *căsătorie*, pe coloana întâi verticală, ca pe un tobogan; joc trist și repetitiv, imitând stângaci ingenuitatea basmelor, asemeni foștilor băiețandri și fetețe de acum optzeci de ani, care, ignorându-și vârsta reală, s-au avântat imprudenți pe pârtia lustruită de tinichea. E drept, o ingenuitate reală, cumva neverosimilă, dar explicabilă istoric și cultural, au descoperit prin unele dintre exemplarele lor scenariile și filmele western, în rest majoritatea filmelor de acțiune pură, pierzându-și inocența proprie, profită doar de cea a spectatorilor. În rând cu ele, pentru a nu fi nedrepti, se înscriu însă și scenariile “corecte”, ale căror acțiuni au același grad - tinzând spre zero - de interpretare a funcțiilor, recurgând la versiuni bine știute, consacrate și răsc consacrate

ale acestora, simple colecții de clișee și trucuri elementare, imitații servile după alte imitații și mai servile.

Complicitatea fructuoasă valoric cu codul pare să înceapă o dată cu găsirea unor acțiuni concrete din diferite serii evenimențiale ce intră în sfera de influență a unor funcții existente în tabloul de constituenți de pe coloana întâi, pe care autorul le reinterpretează dintr-o perspectivă poetico-semantică nouă. Numeroasele *prejudicii* din *Umberto D.*, amenințarea de a rămâne fără un adăpost, petrecerea zgomotoasă care împiedică odihna unui bătrân, negăsirea unei soluții convenabile pentru a asigura câinelui o pensiune în care să-și sfârșească demn zilele după ce personajul ar urma să-și pună capăt vieții, tocmai pentru că nici el nu putuse să-și păstreze pensiunea în care trăia etc. sunt tulburătoare prin faptul că nu ne-am fi așteptat ca acțiuni atât de modeste, citite și descifrate în cotidianitatea vieții celei mai obișnuite să aibă capacitatea de a reînvesti dintr-o perspectivă nouă funcția respectivă. Suferința pentru un prieten care a murit (suferința lui Ahile pentru moartea lui Patrocle) este reînvestită în memoria fabuloasă a textelor de suferința unui pensionar pentru moartea posibilă a unui câine, și el prieten. Ar trebui amintit și de caracterul cu totul neașteptat, pe care îl are, în pofida decupării lor într-un material fabulativ atât de "plat", și seria de funcții - *pretenții neîntemeiate*, *încercarea grea*, *soluția grelei încercări* - așezate canonic spre sfârșitul subiectului aceluiași scenariu și film. *Pretențiilor neîntemeiate* ale bătrânului Umberto, nerostite dialogal (viața nu merită să fie trăită), i se opun, prin reproșuri schelălăite și mușcăături, *pretențiile întemeiate* ale patrupedului (totuși, viața merită să fie trăită), cărora le urmează *încercarea grea* (venirea amenințătoare a trenului) care ar putea da dreptate disperării umane și *soluția grelei încercări* (smulgerea dintre șine în ultima clipă a pensionarului cu câinele în brațe), ce conferă valabilitate principiilor de viață ale "gândirii" canine.

Caracterul profund izbitor al acțiunilor citate pare să decurgă, cu toate că afirmația noastră ar putea fi mai curând umoristică, din faptul că, în anumite situații grave, nu omul este capabil să intuiască răspunsul demn tulburătoarei întrebări cu care Camus își începe eseul *Mitul lui Sisif*, ci un câine spitz. Noutatea acțiunilor concrete amintite rezultă din sentimentul ciudat că ne lăsăm seduși în egală măsură de un film neorealist - e adevărat, o capodoperă - și de geniul binom Zavattini-De Sica, care a strecurat printre personajele sale un cățel existențialist.

Reinterpretarea funcțiilor se produce în scenariile și filmele lui Fellini prin recuperarea verosimilității unor acțiuni apăsător artificiale: Zampanò, din *La Strada*, un personaj "simplificat" excesiv prin lipsă (incapacitatea de a reacționa altfel decât rudimentar și obtuz în raporturile cu lumea), ceea ce duce la pierderea ridicolei și inocentei Gelsomina, devine autentic prin *înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă* - recăștigarea sensibilității, într-un moment în care aceasta, concentrată asupra unei singure ființe, tot Gelsomina, murise; *luptele* ciudate duse între o orchestră rebelă și un dirijor prea atașat de partitură - situație aproape de neînțeles în ordinea practicii creatoare - devin verosimile dacă le proiectăm asupra practicii istorice propriu-zise (*Prova d'orchestră*), o plecare prea solemnă pentru a fi "reală" a unui grup de artiști de operă, ce par a se purta în viață ca pe scenă, devine "normală", când în final, înțelegem că întregul film a fost povestea turnării filmului pe care abia l-am văzut (E la nave va).

În *Mihai Viteazul* există o *urmărire*, în care pe urmăritor, eroul principal al filmului, ostentat după *luptă* și *victorie*, pare a nu-l interesa persoana celui urmărit, iar acesta nu mai are nici el energia necesară pentru a scăpa, acțiunea încheindu-se totuși cu salvarea sa provizorie. Într-unul din scheciurile ce compun filmul *Secvențe*, doi foști adversari ireconciliabili se recunosc manipulați (*prejudiciați*) de un regizor cu ocazia imprimării pe

peliculă a unei scene. În scenariul și filmul *Felix și Otilia*, ca și în romanul ecranizat, *plecarea* Otiliei este motivată, paradoxal, de excesul de delicatețe a lui Felix, pe care fata îl ia drept semn de stăpânire de sine și energie, ceea ce va duce la *înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă* (pierderea definitivă de către tânăr a iubirii “unice”).

Acest proces de reînvie a funcției printr-o acțiune concretă pare a corespunde - nouă faptul ni se pare indiscutabil - unui dublu proces de insolitare, în sensul dat cuvântului respectiv de Șklovski. Pe de o parte funcția, un fel de prismă cu fațete innumerabile, capătă o nouă fațetă, prin a cărei transparență, dacă privim cu atenție, ni se dezvăluie spectacolul cu totul neobișnuit al eflorescenței nuanțelor spectrale intrate într-o nouă reacție semantică. Funcția este reactivată și ni se înfățișează în toată spendoarea înnoirii sale. Observăm, cum s-ar spune un element al etern-umanului schimbându-se, istoricizându-se, devenindu-ne accesibil fără să-și piardă universalitatea. Pe de altă parte, acțiunea concretă, tinzând spre funcție, păstrându-și intactă nemijlocirea sensibilă, ne lasă să întrezărim, conduși numai de particularitatea sa, spre ceea ce s-ar putea numi lumea tradițională și uitată a funcției, ale cărei reflexe, asemeni strălucirii aurului vechi, se proiectează asupra acțiunii concrete într-un joc de lumini, nemaivăzut. Ni se relevă, altfel spus, un element concret al vieții, de acum și aici, pe lângă care trecusem de atâtea ori fără să-l băgăm în seamă, cufundându-se treptat în eternitatea sufletului umanității.

Dacă tensiunea dintre o funcție dată și o acțiune propriu-zisă din scenariu explică în bună măsură valoarea celei din urmă, relația la fel de încordată dintre repertoriul de funcții și repertoriul de acțiuni dintr-un scenariu anumit ne poate da o idee asupra calității sale artistice și implicit asupra producerii acesteia.

Un asemenea tip de relație se bazează pe un fel de paradox statistic fundamental. Pe de o parte, codul prevede un anumit

spectru relativ stabil de funcții care nu este folosit în totalitate de nici un scenariu luat ca discurs individual. Codul deține, numeric vorbind, un potențial pe care un scenariu, oricât de vast, nu este nevoit să-l utilizeze în întregime. E posibil ca și romanele cele mai nemărginite pentru a-și crea totalitatea lor de acțiuni să nu recurgă la toate funcțiile prevăzute de cod. Pe de altă parte, într-un scenariu dat, cu excepția *lipsei* și a *înlăturării* și poate cu cea a *absenței*, celelalte funcții pot apărea de mai multe ori, evident prin mijlocirea altor acțiuni particulare. Din acest punct de vedere, prin frecvența apariției și diversitatea lor calitativă, funcțiile reperate într-un scenariu le întrec de regulă sub raport numeric pe cele din cod.

Scăpate de povara monitipiei, discursurile sunt nevoite cu toate acestea să recurgă obligatoriu la anumite funcții prevăzute de cod fără de care scenariile nu se pot descurca pentru a-și crea propria lor totalitate de acțiuni. Amintind doar de funcțiile de pe coloana întâi, este greu de presupus că scenariile cu subiectele cele mai schematice cu puțință să nu recurgă, uneori fie și simulând substanțialitatea, la *interdicții*, *încălcări*, *prejudicieri*, *lipse*, *plecări*, *donări*, *deplasări spațiale*, *lupte* și *victorii*, *înțoarceri* și, firește, la *înlăturări*. Chiar și un basm cum este *Ridichea năzdrăvană*, pentru a se constitui are nevoie cel puțin de o rețea de funcții, nu în toate detaliile ei ortodoxă: bunica ar dori să mănânce o ridiche dar nu o are (*prejudiciere*); ea îl roagă pe soțul său să se ducă în grădină pentru a aduce o ridiche (*remitență*); bunicul asimilează dorința soției sale ca pe o necesitate proprie (*lipsa*)', se duce în grădină (*plecare*)', trage de frunzele răuvoitoarei ridichi (*luptă*), dar nu reușește să o smulgă (*înfrângere*); bunica se asociază efortului de smulgere a ridichii, fără să obțină rezultatul dorit (*luptă/înfrângere*), pereche de funcții care se repetă de câteva ori prin înmulțirea treptată a grupului de eroi (nepoțica, câinele, pisica) pentru ca ulterior, după asocierea și a celui mai lipsit de puteri dintre ei,

șoricelul, ridichea să fie smulsă din pământ (*luptă/victorie*), ceea ce duce la obținerea obiectului râvnit (*remediarea*), după care eroii se duc în casă (*întoarcerea*) și ridichea este mâncată (*înlăturarea lipsei*). Se poate spune, deci, că de la o formă narativă la alta, și de la un discurs la altul în cadrul aceleiași forme narative, autorul și codul trebuie să cadă la învoială, primul invocând autonomia și originalitatea viziunii sale artistice, celălalt punând la bătaie o monotipie reziduală fără de care discursul nu se poate constitui.

În cadrul acestor tocmeli-învoieli, cu rezultate mereu diferite, pot fi detectate anumite tendințe, fie în direcția unor anumite comportamente culturale și artistice standardizate, fie în cea a unui efort de stilizare și valorizare cu un grad mai ridicat de originalitate.

Atunci când, de pildă, monotipiei reziduale a codului i se dă satisfacție, dincolo de incapacitatea acțiunilor concrete de a se înstrăina (insolita) inspirat de funcțiile de care aparțin, subiectele în cauză sunt făcute din *interdicții* și *încălcări* comode sau în orice caz știute, din *vicleșuguri* inabile și *prejudicieri* simulate, din *lipse* mai mult sau mai puțin vide sau unanim acceptate, din *lupte* urmate mereu de *victorii* spectaculoase și facile, din *salvări* și *recunoașteri* de ultim moment, încununate de *demascări* firești, *pedepsiri* oportune și *înlăturări* liniștitoare. Construite doar din materia reziduală a codului, asemenea subiecte se dispensează sau, în cazul cel mai bun, doar se prefac că dețin *pretenții întemeiate* sau nu, *încercări grele* trecute sau netrecute cu bine, fenomene simptomatice pentru incapacitatea de problematizare a autorului. *Absența* absenței pare să fie și ea indicativă pentru personajele și, o dată cu ele, pentru autorii care nu au nimic de pus sub semnul îndoielii, pentru cunoștințele pur afirmative, Miza scăzută sau cu totul inconsistentă a unui scenariu rezultă din sărăcia valorică a *lipsei*: un personaj căruia nu-i lipsește nimic sau mai nimic în

ordinea valorilor umane fundamentale nu are ce înlătura, iar subiectul în care este plasat se transformă în cel mai bun caz într-un simplu dispozitiv retoric corect reglat.

Insolitarea funcțiilor tradiționale și folosirea, de asemenea, organică a unor acțiuni pendinte de funcțiile înscrise în coloanele II-V constituie un indice, nu singurul se înțelege, al capacității de observare dintr-un unghi mai nou a vieții personajelor. Un personaj, ca Serpico, care refuză cu obstinație *complicitățile* și mai apoi este pus în situația de a duce *lupte* urmate de *înfrângeri* și de a face față unei *demascări* nereușite este capabil să-și scoată subiectul din platitudinea sa potențială. În bună măsură interesul subiectului unui film ca *Filiera franceză* rezultă din nereușita *pedepsirii* răufăcătorului și din *pedepsirea* silită și întâmplătoare a unui erou, ceea ce face ca *lipsa* personajului să fie înlăturată de o *lipsă și mai gravă*. Un film de acțiune cucerește astfel un insolit sentiment al tragicului, deși prin *urmăriri* (și ele nereușite), *complicități* și *deplasări spațiale* satisface din plin pretențiile genului.

Uneori interesul unor filmologii întregi se sprijină, dincolo de încărcarea statistic echilibrată a subiectului cu funcțiile necesare, pe recurența unor clase de acțiuni aflate pe coloana a V-a. În bună măsură, originalitatea subiectelor filmelor lui Visconti se explică prin folosirea obsedantă a *contractării* în toate variantele sale, viziunea autorului fiind exasperată de condiția omului modern, al cărei tragism își are originea în transformarea în obiect de tranzacție a tuturor valorilor sale. Subiectele filmelor lui Antonioni, începând mai cu seamă cu *Aventura*, își propun să examineze tendința personajelor sale de a se elibera de înstrăinare și singurătate prin *travestiri*.

Un alt instrument important ce stă la îndemâna autorului în vederea valorificării dintr-o perspectivă stilistică proprie a funcțiilor se sprijină și pe faptul că între materia narativă și semantică a unei clase de acțiuni nu există un raport de mărime

obligatoriu între întinderea acesteia (a funcției) și cea a secvenței cinematografice. Schematic vorbind, între funcții și secvențele narative din scenariu și film (omogenizate de un anumit predicat) pot exista trei situații: A. într-o secvență cum este cea omogenizată de predicatul narativ *Kane moare* este distribuită substanța unei singure funcții, *înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă*. B. Materia narativă a unei singure funcții este distribuită în mai multe secvențe cinematografice: *urmărirea* de către polițiști aflați în automobile a unor infractori refugiați în metrou (*Filiera franceză*) este fragmentată și distribuită în mai multe secvențe. C. O singură secvență omogenizată de propriul său predicat narativ asimilează substanța mai multor funcții. De exemplu, în secvența *înțoarcerii* lui Simone (după asasinarea Nadiei) în apartamentul familiei Parondi, care se omogenizează în jurul predicatului *Simone solicită ajutorul familiei sale pentru a-și salva libertatea*, își fac loc mai multe funcții: *donarea* (confidența) (Simone îl informează pe Rocco despre fapta făcută); *prejudicierea* (Rocco este afectat de uciderea femeii iubite); *pretenții neîntemeiate* (Simone îi pretinde lui Rocco ajutorul pentru a scăpa de consecințele faptei sale); *încercarea grea/soluția grelei încercări* (trecând peste imensa suferință provocată de uciderea Nadiei, Rocco acceptă să-și ajute fratele); *pretenții întemeiate* (Ciro pretinde ca Simone să suporte consecințele legale ale crimei sale); *nesoluționarea grelei încercări* (Ciro, ignorând rugămințile lui Rocco, se duce la poliție pentru a-l *demasca* pe infractor, fapt ce va determina destrămarea familiei).

Utilizarea în succesiuni imprevizibile și nesistematice a unuiu sau altuia dintre procedeele amintite nu este supusă nici unei restricții, codul acțiunii autorizând adoptarea oricărei formule în raport cu strategia narativă și înclinațiile stilistice ale autorului, în vederea obținerii anumitor efecte ritmice și semantice.

VII. *Repertoriul funcțiilor vechi și noi ca sistem.* Particularitatea celor 32 de funcții descrise de Propp constă în faptul că ele nu alcătuiesc doar un repertoriu (care atrage atenția naratorului asupra diversității semantice a acțiunilor ce trebuie să constituie subiectele operelor narative), și nici pur și simplu o serie, în care fiecare element este cauza celui următor, ci un sistem a cărui coincidență cu desfășurarea acțiunilor din basmul cu două mișcări nu trebuie să înșele. Structural și estetic vorbind, succesiunea canonică a funcțiilor implică - și acest lucru ni se pare esențial - ceea ce Jan Mukarovsky numea a fi principiul acumulării semantice care, redescoperit în succesiunea funcțiilor, relevă un sens oarecum absolutizant: fiecare funcție, păstrându-și proprietățile specifice, indiferent de locul pe care îl ocupă în schema canonică, este determinată și în raport cu fundalul semantic creat de funcțiile precedente și de asemenea de potențialul semnificant al funcțiilor care o succed. O confruntare fizică între doi adversari este o *luptă*, pentru că ea decupează un anumit spațiu din acțiunea povestirilor, dar în componența semantică și artistică chiar la nivelul sistemului sunt strânse înțelesurile funcțiilor precedente și semnificațiile virtuale ale funcțiilor următoare. Analizată separat, extrăgând-o din propriul său sistem, funcția se prezintă ca o particulă, dând seama doar de propriul teritoriu evenimential și semantic, văzut ca într-o fotografie la minut prin care se obține profilul unei mișcări a acțiunii suspendate în ea însăși, pentru a redeveni o parte a mișcării generale a acțiunii, dacă o reintegrăm în sistem. Funcțiile sunt constituenții unui cod care suferă inevitabil de hipercontextualitate, fără ca țesătura densă în care sunt strânse să le poată anula individualitatea. Asemeni componentei unui spectru, funcția ca parte-tot, ca individual-universal se integrează întregului, dar în eventualitatea că ea ar fi, dintr-un motiv sau altul suprimată (prin asimilări forțate, de exemplu), spectrul în totalitatea sa se destructurează. Înțeles astfel,

fenomenul monotipiei, fiind o latură incontestabilă și stabilă a sistemului, generează și explică în același timp un câmp de relații, unele evidente, altele discrete, de o bogăție și complexitate nebănuite (descrise inițial de Propp și continuată, printre alții, de A. J. Greimas) (39, pp. 172-221), dar departe de a fi epuizate: paratactice și hipotactice, orizontale și verticale, de coordonare și subordonare, în care fiecare funcție este legată într-un fel sau altul de toate celelalte funcții luate separat sau laolaltă.

Pe urma funcțiilor vechi, noile funcții aderă la sistem în sensul că se lasă antrenate de aceleași principii de coerență, complicând procesul acumulării semantice, înscriindu-l pe traseele unei mișcări imprevizibile (browniene?), fără să sacrifice monotopia sistemului, de data aceasta cu mult mai complexă, și nici individualul-general al fiecărei clase de acțiuni. De aceea, se poate spune că sistemul vechi, proppian, l-a generat pe cel nou, dar tot atât de adevărat este și afirmația că acesta din urmă l-a integrat pe primul.

Așa cum am mai spus-o (19, p. 149-162) coerența sistemului (codului) acțiunii se bazează pe cele trei categorii de relații descoperite de Luis Hjelmslev în spațiul unităților lingvistice, cu totul compatibile cu mediul funcțiilor, devenite și aici reguli de combinare a constituenților. Acestea sunt relații de interdependență, când un termen A presupune existența obligatorie a unui termen B și viceversa; determinări, când un termen A presupune existența unui termen B, dar existența celui de-al doilea nu presupune prezența obligatorie a primului; și, în sfârșit, constelațiile, când cei doi termeni A și B compatibili se tolerează reciproc, dar nu condiționează prezența unuia de prezența celuilalt.

Pornind de la aceste premise, se poate schița aici într-un mod ceva mai nuanțat sistemul de relații dintre funcții, care devin norme de combinare (compoziționale) ale discursurilor.

Interdependențele pun mai întâi în lumină relațiile apăsate dintre funcții. Așa cum au observat Propp și Greimas, unele funcții formează perechi de tipul: *interdicție/încălcare*, *iscodire/divulgare*, *vicleșug/complicitate*, *donare/reacția eroului*, *înzestrare/deplasare spațială*, *luptă/victorie*, *urmărire/salvare*, *încercarea grea/soluția grelei încercări*. Făcând parte din același sistem, funcțiile noi formează și ele interdependențe: *refuzul iscodirii/refuzul divulgării*, *refuzul iscodirii/refuzul complicității sau nereușita iscodirii/nereușita divulgării ori impunerea iscodirii/impunerea divulgării*, *folosirea silită a vicleșugului/complicitate silită* etc.

Lucru mai puțin luat în seamă, constă în faptul că există și interdependențe discrete dar evidente, care pun în relație tot funcțiile învecinate: *absență/interdicție*, *încălcare/iscodire* etc., *reacția eroului/înzestrare*, *înzestrare/deplasarea spațială*, *deplasarea spațială/luptă* etc., tip de relație ce se transmite și funcțiilor corespondente de pe celelalte coloane. În primul caz, relațiile apăsate pun în prim plan opoziția semantică a semnificațiilor funcțiilor (*interdicția* este impunerea unei norme de comportament, *încălcarea* este infracțiunea de la o normă de comportament etc.), punând în umbră relațiile de cauzalitate, și ele sesizabile (*interdicția* este nu numai o condiție a apariției *încălcării*, ci și o cauză a sa etc.). Relațiile discrete pun în prim plan raporturile cauzale, umbrind opoziția semantică, fără a o anula: *absență/interdicție* (dacă împăratul nu ar fi plecat de acasă, nu ar fi avut motive să formuleze *interdicții*), și în același timp și o opoziție semantică mai puțin puternică, dar detectabilă (*absența* este un vid al puterii, dar *interdicția* este un reziduu tocmai al puterii absente). Relațiile discrete dintre funcțiile învecinate invadează, nu trebuie decât să amintim, întregul sistem al funcțiilor. Ambele tipuri de interdependențe apăsate și discrete asigură astfel printr-un fel de dublă cusătură, pas cu pas, interconectarea tuturor funcțiilor la sistem.

Interdependențele care au drept rezultat formarea unor perechi de funcții nu privesc însă numai clasele de acțiune apropiate (învecinate). Examinând coloana întâi, se vede imediat că funcțiile formează interdependențe (perechi) îndepărtate: *prejudiciere/remediere*, *plecare/întoarcere*, *lipsă/înlăturarea lipsei*. Particularitatea acestora constă în faptul că sunt relevante atât sub raportul opoziției semantice (*prejudicierea* presupune frustrarea de către un răufăcător a eroului, *remedierea* este repararea de către erou a unei frustrări anterioare), cât și cauzale (*remedierea* nu s-ar fi produs dacă nu ar fi existat o *prejudiciere* anterioară), *plecarea* este opusă semantic *întoarcerii*, dar și cauza ei, după cum *lipsa* este opusul *înlăturării* și în egală măsură consecința celei de-a doua (dacă eroul nu era lipsit, nu avea ce să înlăture). Prezența unor funcții privilegiate care formează perechi opoziționale și cauzale în același timp, deși sunt situate în puncte îndepărtate ale sistemului, sunt lesne sesizabile și pe celelalte coloane: executarea (efectuarea) prin silire a unei *prejudicieri/remedierea silită*, *plecarea silită/întoarcerea silită*, sau perechi îndepărtate dintre funcții plasate pe coloane diferite: *lipsă/înlăturarea* (eliminarea) *lipsei printr-o lipsă și mai gravă*. De altfel, acest ultim fenomen, doar aparent insolit, poate crea perechi apropiate și îndepărtate, prin stabilirea unor interdependențe, să le numim încrucișate, între funcții aflate pe coloane diferite: *încălcare/refuzul încălcării*, *încălcare/nereușita încălcării* etc., dar și *plecare/refuzul întoarcerii*, executarea (efectuarea) unei *prejudicieri silite/remediere* etc. Sistemul pune în evidență și existența unor interdependențe îndepărtate discrete, preponderent cauzale, *absență/înlăturarea lipsei*, în care prima funcție, consemnând un manco total sau parțial de autoritate, devine cauza *înlăturării* care este și o restaurare a autorității contestate sau a unei alte autorități (*prezența*).

Aceste interdependențe apropiate și îndepărtate dintre funcții, apăsate și discrete, care acoperă întregul tablou al funcțiilor, transformându-l în sistem, au în raport cu discursurile narative și în special cu scenariile, o importanță greu de ignorat, deoarece ele explică dimensiunea lineară și dialogică a compoziției subiectului la care ne-am referit mai sus.

Mai exact spus, interdependențele apăsate și discrete care leagă funcțiile învecinate (apropiate) determină coerența lineară a subiectului care, deplind predicatele temei, se folosește atât de opoziția semantică dintre acțiuni, cât și de cauzalitatea ce asigură continuitatea acelorași acțiuni ale personajelor. Interdependențele îndepărtate asigură și provoacă relațiile dialogice (consonantice și disonantice) dintre acțiunile necontigue. Interdependențele amintite, detectabile în sistem, devin reguli de combinare a acțiunilor din discursuri suficient de puternice pentru a le identifica în fiecare subiect luat în parte și în același timp destul de suple pentru a se lăsa interpretate de gândirea și sensibilitatea originală ale autorilor acestor discursuri. Formalizarea (organizare într-un anumit mod și nu în altul) a acțiunilor ca elemente ale conținutului dintr-un scenariu determină și organizarea imaginilor din stratul de deasupra și în același timp, tipul de “scriitură” cuprinsă în stratul fonetico-lexical și cel semantic, deși în ordinea apariției, a lecturii, pare că scriitura produce formalizarea amintită. Solidaritatea dintre planul expresiei și cel al conținutului autorizează ambele interpretări cu condiția ca nici una dintre ele să nu suprimă în analiză unul dintre termeni. Cu toate că interdependențele discrete și apăsate leagă toate funcțiile care alcătuiesc sistemul, coerența acestuia pune în evidență și existența determinărilor, în care un termen A presupune existența unui termen B, dar nu și invers. Un asemenea tip de relație introduce în sistemul analizat relațiile ierarhice dintre funcții. Începuturile-perechi îndepărtate, care sunt, cum am văzut

apăsate și discrete, opoziționale și cauzale, pun în același timp în relief tocmai asemenea funcții. Dintre acestea, perechea având termenii cei mai îndepărtați, *lipsa* și respectiv *înlăturarea lipsei* (fie în forma prevăzută pe coloana întâi, fie în cea de pe a cincea) antrenează funcțiile cu rangul cel mai înalt pentru că ele motivează atât la nivelul sistemului funcțiilor, cât și la cel al discursurilor, prezența celorlalte funcții. Dacă din perspectiva perechilor apropiate, apăsate sau discrete, acumularea semantică ni se înfățișează ca un proces încă difuz, relația dintre *lipsă* și *înlăturare* face din același fenomen un proces cu mult mai suplu, descriabil calitativ, tocmai în baza relației de dependență unilaterală (a determinării amintite). Din acest punct de vedere, toate funcțiile care premerg apariției *lipsei* sunt determinate de prezența acesteia. Mișcarea evenimentială și semantică imprimată de interdependențele apăsate și discrete, începând cu *absența* și terminând cu *efectuarea silită a unei prejudicieri*, există doar în virtutea apariției *lipsei*. La fel, întreaga mișcare evenimentială și semantică generată de interdependențele apăsate și discrete ce urmează *lipsei* este determinată de necesitatea apariției *înlăturării* într-o formă sau alta a *lipsei*. Coordonate între ele, în baza acumulării semantice, *lipsa* și *înlăturarea lipsei* devin, dincolo de propriile semnificații particulare, funcții privilegiate ce colectează toate urmele semice ale funcțiilor anterioare. Așa cum am văzut, toate acțiunile întreprinse de Natașa până la apariția *lipsei* (a lipsei lui “el”) se subordonau acestui moment al acțiunii, după cum toate acțiunile premergătoare *înlăturării lipsei* (a aceluiași “el”) erau determinate și subordonate tocmai de ivirea de neînlăturat a funcției respective. Coerența sferei de acțiuni a personajului Natașei și totodată interesul artistic pe care îl stârnește sunt determinate de această relație stabilă și universală în spațiul textelor narative dintre *lipsă* și *înlăturare*, pe care, inspirați din Roland Barthes, am numit-o cardinală (19,p. 154).

VIII. *Cardinala acțiunii și importanța ei în omogenizarea artistică a compoziției scenariului.* În practica scrisului scenaristic, cardinala devine, după părerea noastră, un instrument de lucru extrem de eficace. Specificul compoziției acțiunii din scenariu și din film decurge în primul rând din existența unei unice cardinale. Necesitatea modelării în dramă a unei așa-zise singure acțiuni, exigență formulată încă de Aristotel și adoptată și de scenariu datorită întinderii sale limitate, cum au observat numeroși teoreticieni și practicieni ai scenariului, devine prin ipoteza pe care o formulăm explicită în termeni analitici, scoțând presupusa unicitate de sub apăsarea unei definiții empirice. Nu poate fi vorba, de fapt, de existența în scenariu a unei singure acțiuni, de vreme ce această latură a subiectului este divizibilă secvențial și distribuită în sarcina mai multor personaje, ci de un cumul de acțiuni diferite din punct de vedere al nemijlocirii lor evenimentțiale și semantice (desemnate ca funcții), atribuite unor personaje dintre cele mai diverse, polarizate însă în jurul celor doi termeni ce compun cardinala. Compoziția acțiunii tolerează o singură cardinală, și nu o singură acțiune. Marinarilor din *Crucișătorul Potemkin* le lipsește libertatea și o cuceresc. Trecerea de la “tema” Ninei Agadjanova-Sutko, de la primele forme ale subiectului și apoi ale decupajului elaborate de Eisenstein, ce prezentau revoluția din 1905 în întreaga ei amploare, la acțiunea care stă la baza filmului, constă în găsirea unei soluții compoziționale specifice: episodul revoltei marinarilor din Odessa era în textele preliminare amintite un simplu element epic; o fibră narativă oarecare printre multe altele și oarecum periferică. Geniul novator al lui Eisenstein a constatat, în primul rând, în descoperirea în procesul de elaborare a subiectului viitorului film, în intuirea și aplicarea acestei norme de bază a subiectului scenariului: existența unei singure cardinale, la prepararea căreia pot participa acțiunile cele mai diverse, întreprinse și suportate de

personaje, și ele, în cazul citat, diferite, cu condiția subordonării acestora *lipsei și înlăturării* ei.

În majoritatea scenariilor și filmelor însă, cardinala este plasată în sfera de acțiune a unui singur personaj: lui Watanabe îi lipsește o performanță umană revelatoare și o dobândește. Lui Rubliov îi lipsește starea de geniu și o obține. Rocco este afectat de disoluția familiei, reușind s-o salveze, sacrificându-se pe sine. Lui Apostol Bologa îi lipsește încrederea într-un sistem de valori autentic, care, finalmente, i se relevă etc.

Cardinala nu este însă o normă în genere a discursurilor narative, ci a sistemului, adoptată de discursuri în mod diferit. Romanul, pentru a-și confirma propria-i formă, utilizează de regulă mai multe cardinale pe care le orchestrează polifonic. În *Război și pace* nu numai Natașa deține în sfera sa de acțiune lipsa și înlăturarea ci și Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Boris, Nikolai Rostov, Suvorov și Napoleon, Platon Karataev și Dolohov etc. în *Crimă și pedeapsă*, Raskolnikov, Marmeladov, Sonia, Porfiri Petrovici, Svidrigailov își au cardinalele lor etc. în *Ion* de Liviu Rebreanu, Ion, Titus Herdelea, Ana și Florica etc. dețin cardinale proprii. Înainte ca polifonismul romanului să antreneze sau nu vocile naratoriale, cum a observat Bahtin, el trebuie să se bazeze pe polifonismul cardinalelor.

Atunci când scenariul și filmul vor să imite polifonismul compozițional prin plasarea cardinalelor în sfera de acțiune a mai multor personaje, cum se întâmplă în *Unii și alții* de Claude Lelouch, compoziția sa se destramă și observarea vieții personajelor devine superficială. Performanțele vizuale și de decupaj, uneori demne de reținut, nu au putut da formă artistică filmului respectiv pentru că îi lipsea formalizarea acțiunii.

Cardinala, fiind unică, împrumută astfel mai mult decât în alte forme narative, o importanță covârșitoare. Ea este mai întâi generatoarea compoziției oricărui subiect cinematografic. Plăsând *lipsa și înlăturarea* în sfera de acțiune a unui grup de

personaje sau a unui personaj unic, cele două funcții polarizează în jurul lor, prin mecanismele determinării, potrivit unor subordonări cărora doar scenaristul le găsește forma (codul nepretinzând altceva decât ca subordonarea într-un fel sau altul să fie făcută). Această trăsătură distinctivă a compoziției acțiunii poate fi verificată prin supunerea ei unei probe, să-i zicem, a strămutării. Dacă, de pildă, ne-am imagina că *lipsa* și *înlăturarea* din scenariul *A trăi* ar fi plasate în sfera de acțiune a lui Mitsuo (fiul lui Watanabe), compoziția acțiunii ca întreg ar trece printr-un proces de destructurare-restructurare. Autorul prezumtiv ar trebui să găsească pe lângă acțiunile existente în scenariul pe care îl cunoaștem și alte acțiuni sustrase din seria evenimentială a personajului respectiv, care să se subordoneze unei eventuale noi lipse (lipsa de bani?) și unei alte înlăturări (redresarea în ordine pecuniară? etc.), ceea ce ar fi condus practic la realizarea unui alt subiect cu o compoziție diferită. Aceeași situație s-ar repeta în cazul oricărei strămutări a cardinalei.

Transplantarea cardinalei din sfera de acțiune a unui personaj în sfera de acțiune a unui alt personaj, provocând o modificare a compoziției subiectului, nu poate să nu determine și o schimbare corespunzătoare a semnificației sale artistice. Acumularea semantică desfășurată până la apariția *lipsei*, apoi până la *înlăturare*, funcționând în baza acelorași procese structurale dar amplificate de prezența unei alte materii evenimentiale și semantice concrete, conduce cu necesitate la modificarea corespunzătoare a semnificației estetice. În cazul scenariului și filmului lui Kurosawa, semnificația degajată ține de nevoia imperioasă a unui om de a se înscrie în lume, înfruntându-și cu curaj crescând pieirea individuală, în timp ce eventualul subiect imaginat în pripă aici ar genera poate un sens cu iz balzacian. Cardinala devine astfel și generatoarea semnificației artistice a scenariului și filmului, iar, după cum

vom vedea ceva mai târziu, și generatoarea strategiilor narative și stilistice ce determină efectele ilocuționare ale discursului.

Momentan trebuie însă să consemnăm că descoperirea cardinalei în sfera de acțiune a unui personaj sau a altuia, care se înfățișează analizei teoretice ca un joc de-a plasarea și strămutarea, este în practica producerii scenariului treaba viziunii artistice despre lume a autorului: lipsele și înlăturările sunt decupate de autor din propriul său univers imaginar, rezultat din interiorizarea experiențelor practice, culturale, istorice, sociale, etice etc., ce îi sunt proprii, din lumea fantasmelor secrete ale ființei sale, care însă, oricât de adânci și originale ar fi, nu se pot sustrage experiențelor supraindividuale de aceeași natură. Autorii își aleg lipsele și înlăturările în deplină libertate, dar se poate susține că și acestea își aleg, tot în deplină libertate, autorii. Complicitatea codului cu autorul mijlocește complicitatea acestuia cu istoria și etern-umanul.

Faptul că termenii cardinalei determină la nivelul sistemului și la cel al compoziției subiectului subordonarea celorlalte funcții nu înseamnă că funcțiile amintite sunt de neglijat. Dependente funcțional și compozițional de lipsă și înlăturare, acestea sunt la rândul lor dependente valoric de acțiunile (funcțiile) subordonate, de culoarea evenimentială și de prospekția semnificațiilor lor individuale și, ca să zicem așa, de încărcătura, neto, a zestrei poetico-semantică, cedate de toate la un loc celor două funcții care compun cardinala. Lipsa stării de geniu a personajului central din scenariul și filmul *Andrei Rubliov*, frumoasă și insolită prin ea însăși, nu ar fi relevantă estetic dacă nu ar fi încărcată de valoarea acțiunilor precedente și dacă înlăturarea lipsei, dobândirea stării dorite, nu ar fi fost la rândul său premersă și umplută de calitatea artistică a acțiunilor ce se lasă subordonate de ultimul termen al cardinalei, într-un mod asemănător, lipsa de încredere a lui Apostol Bologa, din *Pădurea spânzuraților*, în vechiul său sistem de

valori ce părea atât de riguros și stabil, și înlăturarea lipsei - cucerirea unui sistem autentic de valori ce nu i se relevă decât cu prețul suferinței și al morții - tulburătoare prin ele însele, nu ar fost totuși valorizate artistic dacă nu ar fi fost încărcate de calitatea și ea tulburătoare a acțiunilor care preced cele două funcții ce compun cardinala.

Complicitatea scenariului cu codul acțiunii dă rezultate dintre cele mai rodnice, slujindu-se de relațiile poetico-semantice foarte riguroase dintre funcții care asigură dimensiunea lineară și dialogică a înlănțuirii acțiunilor și în același timp, de ierarhizări ferme și subordonări la fel de decise, ce decurg din prezența foarte activă a unei singure cardinale. Rezultatul acestor procese, de care alte forme narrative trebuie să se ferească, l-am putea numi frumusețea desenului compozițional al subiectului. Acest efect bazat pe relațiile binare și terțiare dintre funcții, ce distribuie simetric, elementele acțiunii în jurul axei generate de cardinală, constituie profitul artistic cel mai de seamă pe care scenariul și filmul îl trag din obediența lor față de cod. Scenariul și filmul recurg astfel la o maximă formalizare a acțiunilor și implicit a compoziției subiectului, tot așa cum poezia propriu-zisă, scrisă sau nu în versuri, trăiește pe seama formalizării maxime a normelor gramaticale ale limbii. Compoziția oricât de originală a subiectului scenariului nu se poate baza decât pe valorificarea relațiilor dintre funcții, întrucât desenul ei nu poate urma decât unul din traseele, potențial infinite, pe care sistemul funcțiilor îl deține. Folosindu-se de propria-i viziune artistică asupra lumii, autorul autentic va descoperi întotdeauna în egală măsură prin calitatea acțiunilor concrete ca și prin calitatea relațiilor dintre ele, un traseu propriu, dar acesta, oricât de original ar fi, nu se va putea debarasa de jocul de opoziții și similarități, de coordonări și subordonări, pe care omogenitatea sistemului se sprijină. Ba, s-ar putea spune că, în cazul scenariului, originalitatea

desenului compozițional cu cât va fi mai îndrăzneată cu atât va pune într-o lumină și mai puternică puterea inspiratoare a sistemului. Scenarii și filme ca *Cetățeanul Kane*, *Rashomon*, *8 1/2* etc., tocmai datorită compoziției lor insolite, reactivează - cum să-i spunem? - furia sistemului ce își declanșează cu o înverșunare și mai mare capacitatea ordonatoare, frumusețea severă a relațiilor dintre componentele sale. Numai așa se explică de ce în scenariul și filmul *8 1/2*, construite, cum s-a spus de atâtea ori cu o suverană libertate, întâlnim o formalizare foarte apăsată a compoziției: alternanța savantă dintre secvențele diurne și cele nocturne (adică alternanța dintre acțiunile de regulă parodistice din viața cotidiană a eroului cu cele cuprinse în memoria aceluiași personaj, având o anumită aură mitică), numeroasele relații dialogice dintre secvențe etc. - să o amintim pe cea mai uimitoare, plasată la începutul subiectului, ce leagă un ambuteiaj de automobile (din care Guido nu poate scăpa decât printr-un salt în imaginar) de un ambuteiaj de personaje care îl protejează pe artist, în finalul compoziției -, nu fac decât să repete "umil", folosindu-se de o interdependență, una din normele sistemului.

Și mai ciudat este că tipul de relație numită constelație, pe care sistemul funcțiilor nu-l evidențiază explicit, ținându-l parcă în rezervă pentru cazuri de urgență, se dovedește o unealtă compozițională foarte vicleană. Constelația permite apariția în cadrul compoziției unui anumit subiect a acelorași funcții de mai multe ori sub forma unor acțiuni concrete diferite (ca, de pildă, puzderia de prejudicii administrate personajelor), a unor motive statice (cum sunt descrierile, în principiu nediegetice și care nu aderă la nici o funcție) sau a unor rudimente nenarative (didactice, evenimentțiale, poetice) etc. Toate aceste elemente, "momite" cu ajutorul constelației, o dată intrate în subiect, au și ele soarta (fericită?) a acțiunilor. Acestea, pentru a se integra în compoziție, trebuie să se comporte asemeni unor

motive dinamice, ca și când ar fi acțiuni. Asemenea elemente, chiar dacă joacă uneori rolul doar în aparență modest al unor pasaje necesare ritmic (cum se întâmplă în filmul *Dantelă-reasa*), devenind elemente ale compoziției, capătă dreptul de părți egale în jocul formalizării. Discursul scenaristic, pentru a se constitui organic, nu trebuie pur și simplu să-și urmeze maestrul (codul). Pentru a deveni cu adevărat el însuși, trebuie să o ia înaintea maestrului, comportându-se față de sistemul acțiunii asemeni ucenicului față de vrăjitor.

Trebuie să precizăm însă că obediența față de cod nu presupune și respectarea ordinii monotipice a funcțiilor din sistem. Organizarea concretă a acțiunilor dintr-o operă narativă, inclusiv a scenariului, adică ceea ce s-ar putea numi originalitatea subiectului său, poate fi descrisă și judecată valoric pornind însă de la monotipie. O anumită acțiune concretă dintr-un scenariu care aderă la spectrul semantic al unei anumite funcții păstrează ceva din semnificația originară chiar dacă în compoziția subiectului își schimbă locul în succesiune. Funcțiile devin permutabile în discurs pentru că sunt imuabile în sistem. Originalitatea unui subiect se naște, printre altele, și prin plasarea “aberantă” a acțiunilor în raport cu ordinea funcțiilor consacrate de cod. Prin asemenea abateri de la regulă, o acțiune, păstrând ceva din înțelesul funcției, generat și de locul său în sistem, asimilează inevitabil și semnificațiile estetice noi ce decurg din contextul unic creat de compoziția subiectului. La limită, în așa-zisele subiecte cu compoziția răsturnată, chiar termenii cardinalei pot fi inversați printr-un fel de rocadă, un subiect oarecare putând începe cu înlăturarea lipsei pentru a se încheia cu lipsa. În fond, mult discutata inovație compozițională din subiectul scenariului *Cetățeanul Kane* fructifică o asemenea rocadă: subiectul începe cu înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă (moartea în singurătate a personajului, tocmai în momentul în care a înțeles care a fost resortul

anihilării sale umane) și se încheie cu lipsa ce deține, e adevărat, o formă insolită - arderea săniuței - care se substituie metaforic momentului real al suprimării jocului cu aceeași săniuță, când micul Kane trecuse de sub autoritatea părinților (absența) sub autoritatea lui Thatcher (prezența).

Polisemia acțiunilor dintr-un subiect și valoarea de ansamblu a acestuia ce se naște din tensiunea dintre monotopia ordinii funcțiilor înscrise în sistem și ordinea “liberă” a acțiunilor înscrise în compoziție este amplificată și pentru că subiectul se raportează concomitent și la fabulație (seria evenimentțială). Cu alte cuvinte, mecanismele poetice ale subiectului devin explicabile printr-o dublă “fricțiune”, mai întâi cu ordinea monotipică a funcțiilor și în al doilea rând cu ordinea cronologică a evenimentelor din fabulație.¹ Într-un scenariu cum este cel citat, unde filmul documentar despre viața lui Kane nu este decât o serie evenimentțială ilustrată publicitar, sugerând ordinea cronologică a faptelor ce compun destinul personajului, rocada despre care ne amintea mai sus și întregul du-te-vino al temporalității acțiunilor pune în evidență cu mai mare claritate cele două încălcări ale ordinii de succesiune. Alte subiecte mai puțin vehemente sub raportul particularităților compoziționale, cum este linearul *Hoși de biciclete*, își pot dezvălui trăsăturile proprii tot prin această dublă raportare. Pentru a-și construi subiectul autorul trebuie să lupte pe două fronturi: cu ordinea structurală, de tip monotipic a sistemului și cu cea empirică - de tip cronologic a seriilor evenimentțiale.

Această ultimă observație devine premisa unei idei, o spunem cu toată sfiala, fundamentale. Unitatea compozițională a acțiunilor cuprinse într-un subiect se sprijină pe potențialul exprimat de repertoriul de funcții și de relațiile pe care le integrează în sistem, dar locul realizării sale este discursul, valoarea subiectului acestuia depinzând exclusiv de capacitatea de instituire, adică de originalitatea, inteligența, cultura, fantezia

și, până la urmă, de talentul cu care autorul interpretează normele codului și fructifică materia inițial cronologică, cuprinsă în seriile evenimențiale.

Funcția poetică desemnată de Roman Jakobson drept proiectarea principiului echivalenței de pe axa alegerii pe cea a combinării este confirmată astfel și de mecanismele subiectului scenariului de film. Ea se manifestă în acest caz particular mai întâi prin selectarea unor acțiuni din diferite serii evenimențiale, care, pentru a deveni semnificative, trebuie să adere la semnificația universală a unor clase de acțiuni, ce le asigură apartenența la un grup sinonimic de unități de același fel. Pentru a fi proiectate de pe axa alegerii pe cea a combinării, pentru a avea acces la compoziție, acțiunile respective trebuie să se supună unor reguli restrictive ale codului, pe care însă fiecare subiect în parte le interpretează în felul său, adaptându-le unei viziuni artistice care se lasă absorbită cu totul în compoziție. Subiectul scenariului confirmă astfel dintr-o perspectivă oarecum nouă funcția poetică, dar aceasta garantează poeticitatea subiectului numai dacă se întrupează în compoziție, altminteri imensul efort ulterior se transformă într-o creație pur iluzorie.

b. *Relațiile dintre personaje*

I. *Acțiunile concrete din discursuri generează relațiile dintre personaje, sferele de acțiune și actanți.* Aruncând o privire rapidă în urmă, este ușor de observat că ipoteza avansată - personajul nu este o entitate monolitică, ci o combinatorie de elemente - se verifică. Fiind mai întâi un nume propriu, căruia i se adaugă o descriere a figurii lui vizuale, un mod de apariție și ulterior o sferă de acțiuni concrete, care din perspectiva codului sunt funcții, personajul în procesul modelării sale artistice capătă un oarecare contur. Pentru ca amintitul contur să dețină un plus de concretețe, personajul trebuie să-și asume și o sferă de relații cu alte personaje, cu mediul său natural, obiectual și, firește, cu sine însuși.

Crearea unor asemenea relații a și fost de fapt implicată în cele discutate, dar constrânși de criterii metodologice, nu ne-am referit explicit la ele. Orice acțiune pe care un personaj o inițiază sau o suportă are drept consecință instituirea sau modificarea unei relații cu un alt personaj. Prin sprijinirea lui Gettys în lupta politică pe care acesta o duce cu Kane, Emily trebuie să-și schimbe relațiile cu soțul său, inclusiv cele înscrise în actele de stare civilă. Watanabe, prejudiciat de insensibilitatea fiului său, se trezește, cum s-ar spune, cu un alt fiu. Exemplele ar putea fi înmulțite la infinit, constatându-se același rezultat. Orice acțiune, devenind semnificativă (adică funcție), modifică statutul relațiilor unui personaj cu alte personaje. Mai mult, se poate adăuga: pentru ca o acțiune să devină semnificativă artistic, ea trebuie să creeze, să dezvolte, pe scurt să modifice o relație cu alte personaje. Acțiunile generează relațiile dintre personaje și, lărgind perspectiva, se poate spune că sistemul acțiunii generează, deocamdată, un presupus sistem al relațiilor dintre personaje.

În operele narrative, și într-un mod mai lesne vizibil în scenariul de film (datorită folosirii unui unic registru de modelare a acțiunii), reciproca este și ea valabilă. Pentru ca modificările de relații dintre personaje să fie cu adevărat semnificative artistic ele trebuie să fie determinate de acțiuni, deși nu se poate spune că un eventual sistem al relațiilor dintre personaje generează la rândul său sistemul acțiunii.

În privința aceasta, poeticile clasice lămuresc doar în parte chestiunea. Așa cum am văzut, Aristotel, referindu-se la dramă, crede în prioritatea acțiunii, personajele căpătând caractere în baza acțiunilor întreprinse. Trebuie observat însă că noțiunea de caracter se referă mai curând la etosul personajelor, adică la motivațiile și atributele lor. Hegel, cel puțin din modul în care sistematizează secțiunile capitolului destinat analizei operelor narrative (42, pp. 183-240), ca și din unele opțiuni teoretice la

care ne-am referit, adoptă principiul priorității acțiunii, dar referindu-se la raporturile dintre personaje analizează pe larg și în mod nuanțat doar un aspect al acestora, e adevărat, cel mai important, conflictul, ignorând existența și a altor tipuri de relații. Propp confirmă și el principiul aristotelic al priorității amintite și distribuie faptele personajelor concrete din basm în sfere de acțiune, stabilind astfel cele șapte personaje generice (*dramatis personae*) ale acestuia în baza unor sfere de acțiune și ele monotipice: Răufăcătorul, Donatorul, Ajutorul năzdrăvan, Trimițătorul, Eroul, Falsul erou și Fata împăratului (65, p. 85). Deși diferite sub aspectul apariției lor în basmele propriu-zise, personaje ca Făt-Frumos, Ivan, Prâslea etc. sunt toți Eroi pentru că în sferele lor de acțiune intră în aceleași funcții. Alte personaje concrete, asumându-și sfere de acțiune identice, devin Răufăcători, Falși eroi etc. Propp transformă astfel personajele propriu-zise în clase de personaje, tot așa cum transformase acțiunile propriu-zise în funcții. Suprinzător sau nu, Propp nu pune în relații clasele de personaje, așa cum făcuse cu clasele de acțiuni, suspendând analiza în acest punct delicat.

Delicat, dar fructuos. A.J. Greimas preia analiza din punctul în care fusese părăsită de Propp, personajele generice devenind actanți (departe de a fi doar o simplă substituie de termeni), care, după o operațiune de triere și remaniere, sunt organizați prin punerea lor în relații într-un model actanțial (39, p. 180). Claude Bremond observă însă (17, pp. 108-133) că preocuparea lui Greimas de a crea o gramatică narativă fundamentală, de profunzime, face din modelul respectiv un instrument lipsit de suplețea necesară, prea abstract pentru a fi relevant în raport cu discursurile narative concrete. Criticându-l pe Greimas, Bremond nu-i contestă proiectul - căutarea unei matrice generative a primelor articulații ale povestirii, a "legilor unei gramatici narative universale" (17, p. 131) - ci doar rezultatele. În consecință, Claude Bremond opune noțiunii de actant, pe aceea

de “rol” prin care nu-și propune să separe analitic planul acțiunilor de cel al relațiilor - două niveluri distincte ale narațiunii - ci să le unifice. “Contrar afirmațiilor de principiu ale lui Propp (dar nu și practicii sale) - spune el - refuzăm să eliminăm din structura povestirii referința la personaje. Funcția nu este pur și simplu enunțul unei acțiuni (*Prejudiciere, Luptă, Victorie*), fără un agent sau un pacient determinat, ca și cum n-ar avea importanță să știm dacă autorul prejudicierii va deveni mai apoi unul dintre luptători, și în cele din urmă învingătorul sau învinsul acestei lupte” (17, p. 167). Și mai departe: “Vom defini deci funcția nu numai printr-o acțiune (pe care o vom numi *proces*), ci prin punerea în relație a unui personaj-subiect și a unui proces-predicat; sau, altminteri, pentru a adopta o terminologie mai clară, vom spune că structura povestirii se bazează nu pe o secvență de acțiuni, ci pe o îmbinare (*agencement*.) de *roluri*” (17, p. 168). Noțiunea de rol, cel puțin în înțelesul atribuit de naratologul francez, își pierde caracterul analitic. Neseparând nici măcar provizoriu planul acțiunii de cel al personajelor și, eventual, de cel al relațiilor dintre personaje, categoria respectivă nu devine sintetică, ci sincretică, întorcându-ne la o situație pre-proppiană. Că lucrurile stau așa, o dovedește faptul că noțiunea de funcție dispare apoi pur și simplu din limbajul lui Bremond. “Rolul” pretindea o victimă și ea a fost găsită chiar în “persoana” funcției. Noțiunea de rol, dacă luăm în serios premisa de la care pleacă Bremond, punând în relație un personaj-subiect (adică un personaj propriu-zis) nu doar cu un proces-predicat, ci cu întreaga sa sferă de predicate, devine, cum vom vedea, o categorie a discursurilor, a operelor propriu-zise, și nu a structurii povestirii, a performanței narrative și nu a gramaticii ei.

Întorcându-ne deci la Propp (practicii căruia Bremond îi atribuie o calitate - nesepararea planului acțiunii de cel al personajelor -, care, dacă nu ar fi fost imaginară, ar fi devenit

fatală întregului sistem proppian), trebuie să observăm că Eroul, Răufăcătorul, Trimițătorul etc. constituie mai întâi clase de personaje. Din punct de vedere metodologic, Propp a separat inițial acțiunile propriu-zise de personajele concrete pentru a descoperi funcțiile (clasele de acțiuni), care, abia sistematizate în sfere de acțiune, i-au permis ulterior să descrie, folosind limbajul lui Greimas, actanții, clasele de personaje ale basmului. Separarea inițială a fost necesară în vederea unei integrări în structura basmului (a sistemului), a două unități (“constituenți”) diferite.

Pornind numai de la această realitate a sistemului narațiunii basmului, care deține două subsisteme (coduri) distincte, funcțiile și actanții, se poate observa că cei din urmă desemnează totodată și clase de relații dintre personaje. Eroul este un actant, pentru că în basm toți eroii au aceeași sferă de acțiune (aceeași zestre de funcții), reprezentând în același timp și o clasă de relații pentru că Eroul intră în relații de opoziție cu Răufăcătorul, ceea ce face ca la nivelul discursurilor, al basmelor, toți eroii să se afle în raporturi de opoziție cu toți răufăcătorii. În jurul celor doi actanți se grupează ca în două echipe inegale numeric și celelalte personaje generice: de partea Eroului - Trimițătorul, Donatorul, Ajutorul năzdrăvan, iar de partea Răufăcătorului - doar Falsul erou. Fata, desemnând și ea o clasă de personaje care, în practica narativă fantastică a basmului, poate fi reprezentată și prin alte valori (merele de aur, calul etc.), trece succesiv din componența unei “echipe” în componența celeilalte, determinând agitația din lumea personajelor concrete ale speciei respective. Membrii celor două echipe, pe care le-am numit nuclee de afinitate (19, p. 167), fiind actanți, desemnează și clase de relații descriibile.

Dacă acțiunile concrete generează schimbări în sfera relațiilor dintre personaje sau într-un sens mai larg, funcțiile grupate în sfere de acțiune generează clase de relații între actanți,

atunci înseamnă că fiecare funcție a sistemului proppian determină o modificare semnificativă în sfera relațiilor dintre actanți.

Absența face dintr-un personaj oarecare al situației inițiale, fie un orfan (în cazul în care șeful familiei moare), fie un tânăr lăsat de capul lui (dacă aceeași autoritate doar pleacă de acasă), modificându-i în ambele cazuri statutul relațiilor cu personajul care mai înainte fusese prezent. Interdicția modifică la rândul său relația nou creată, deoarece cel lăsat de capul lui este dependent totuși de cel plecat, printr-o constrângere de comportament pe care în principiu ar trebui să o respecte. Încălcarea schimbă statutul relațiilor abia reîncropit, deoarece tânărul în cauză, rămas de capul lui, își face și de cap, devenind nesupus. Iscodirea, fiind o acțiune întreprinsă de un Răufăcător, stabilește o nouă relație, cea dintre un potențial spion și un posibil, dar nu încă, complice naiv. Divulgarea transformă ambele virtualități în realitate propriu-zisă: răufăcătorul, devenit spion, își găsește, cum s-ar spune, prostul, ceea ce adaugă sferei de relații a tânărului nostru o nouă și periculoasă legătură. Urmând coloana verticală a funcțiilor care intră în sfera de acțiune fie a tânărului, fie a altor personaje din basm, se poate observa cum ochiurile rețelei de relații se înmulțesc, repetând în acest nou plan al sistemului narațiunii fenomenul acumulării semantice. Fiecare nouă relație urmează unei noi relații, îmbogățind nu numai rețeaua în care se lasă prins personajul, ci și fiecare relație nou creată cu urmele semice ale relațiilor anterioare. Cu toate acestea, personajul, acumulând relație după relație, devenind și produsul acestora, se transformă într-un potențial Erou, doar o dată cu ivirea în calea aventurilor sale a lipsei, care generează o relație esențială, ce însumează în același timp toate relațiile anterioare fără de care personajul nu ar căpăta nimbul unicității, cea dintre el și o valoare (fata, merele de aur etc.), de care a fost depozat și pe care, musai, va trebui să

și-o restituie. Urmând în continuare firul funcțiilor, care îi multiplică raporturile cu celelalte personaje, formând o totalitate intensivă de raporturi, potențialul erou devine Erou cu statut narativ garantat, abia prin înlăturarea lipsei, care-i consacră statutul printr-o ultimă relație: valoarea pierdută a devenit o valoare regăsită și asumată. Rezultatele analizei schițate ne îndeamnă să credem că anumite funcții cu un rol ierarhic deja stabilit creează anumite relații privilegiate care par a da actantului semnificația sa esențială. În cazul citat, lipsa și înlăturarea lipsei conferă unui personaj rangul de Erou. Fără a repeta schema analitică deja utilizată este evident că un alt personaj, care, recurgând la iscodiri, vicleșuguri, prejudicierii etc., îi provoacă Eroului lipsa, încercând ulterior să împiedice înlăturarea, devine Răufăcător. Sumumul relațiilor celor doi actanți are drept rezultat o clasă de relații care îl opune pe Erou Răufăcătorului în toate basmele-discursuri. Ipoteza formulată se confirmă și în cazul celorlalți actanți ai basmului. Falsul erou trebuie să aibă pretenții neîntemeiate, să nu facă față încercării grele și să fie pedepsit. Donatorul să doneze, Trimițătorul să remită, Ajutorul năzdrăvan să facă obiectul donării și să fie luat în posesiune prin reacția Eroului; Fata să reprezinte o valoare răpită și dosită de Răufăcător, să devină obiectul lipsei și apoi al înlăturării. Marcate de aceste funcții privilegiate, personajele respective își asumă anumite rosturi actanțiale, consemnând în același timp și clasele de relații pe care le stabilesc între ele.

Nu trebuie făcut un prea mare efort analitic pentru a observa că funcțiile noi, formând împreună cu cele vechi un sistem unic, creează și ele pe măsura parcurgerii lor alte relații între personaje și, implicit, alte clase de relații între personaje. Un personaj care admite raționalitatea unei noi autorități (prezența) stabilește cu aceasta o anumită relație, de supunere sau compatibilitate care, firește, se va confirma prin refuzuri ale

încălcării, ale iscodirii, complicității etc. Nereușita prejudicierii sau (și) efectuarea unei prejudicieri silite creează relații corespunzătoare între personajele antrenate de acțiunile respective, în plus, se poate presupune cu suficient temei că funcțiile de pe coloana întâi, generând funcțiile de pe coloanele II-V, le împrumută și caracterul lor privilegiat, ceea ce face ca anumite clase de acțiuni intrate în dota unor personaje să le atribuie și anumite clase de relații corespunzătoare.

II. *Actanți și mărci (sarcini) actanțiale. Sistemul mărcilor (sarcinilor) actanțiale.* Cu toate acestea, noțiunile de personaj generic în sens proppian și de actant în sensul conferit acestuia de Greimas își pierd în raport cu textele narative ne-basme pertinenta, deoarece, chiar și la o privire superficială, personajele care populează asemenea opere nu mai au sfere de acțiune monotipice. Un personaj cum este Kane, care pare a ocupa prin plasarea sa în centrul compoziției subiectului poziția eroului din basm, deținând în sfera sa de acțiuni lipsa și înlăturarea lipsei asemeni acestuia, recurge la prejudicieri (silind-o pe Susan să devină cântăreață în pofida lipsei de aptitudini) ca un Răufăcător, după ce îi donase o unealtă năzdrăvană cum e o Operă, nou-nouță, ca un Donator, fiind în același timp incapabil să treacă cu bine încercarea grea, asemeni unui Fals erou. În sfera de acțiune a lui Kane intră de-a valma funcții care în basm aparțineau unor actanți diferiți. O asemenea inovație, care strică regulile combinate ale basmului, literatura o practica de mult. Ulise a rămas în memoria posterității ca autor al unui vicleșug genial prin “mascarea” unei echipe ahee de comando cu ajutorul unui cal de lemn, provocând dezastrul Troiei. Chiar și blândul Mișkin, iubind-o pe Nastasia Filipovna, îl prejudiciază pe Rogojin, care îl prevenise încă din primul capitol al romanului asupra atracției irezistibile pe care femeia o exercită asupra sa, gest pe care în alte condiții Rocco îl repetă, îndrăgostindu-se de Nadia, pentru ca apoi, să o prejudicieze și pe

aceasta, restituindu-i-o fratelui său mai mare, Simone, căruia, mai înainte, i-o luase.

Noțiunea de actant își pierde, așadar, relevanța în raport cu alte tipuri de narațiuni decât basmele, dar ceea ce s-ar putea numi mărcile sau sarcinile actanțiale rămân. Funcțiile, căpătând un fel de pașaport de liberă trecere dintr-o sferă de acțiuni a unui actant tradițional în sfera de acțiune a unui personaj netradițional, îl fac pe acesta din urmă să cumuleze în sfera sa de relații mai multe sarcini sau mărci actanțiale (clase de relații dintre personaje). Un personaj propriu-zis dintr-un text literar poate fi, dacă folosim limbajul lui Propp, Erou, Răufăcător, Donator, Trimițător etc. în același timp, iar acest cumul de mărci actanțiale nu este deloc indiferent sub raportul valorii artistice a personajului și al calității în genere a discursului și nici din perspectiva producerii textului. Nu trebuie să surprindă că operele narative ne oferă situații opuse: una și aceeași funcție, dezbărată de obligativitatea monotipiei, poate intra în zestrea de acțiuni a mai multor personaje concrete care, diferite din punct de vedere al particularității lor artistice, capătă sarcini actanțiale identice. Tătarii invadatori din scenariul *Andrei Rubliov*, cei doi cneji, Kiril, asemeni Răufăcătorului din basm, devenind aici multiplu, îl prejudiciază pe tânărul aspirant la gloria marii arte, de parcă s-ar fi vorbit între ei. O asemenea situație fundamental nouă, față de cea a basmului, care consemnează o libertate impresionantă, de fapt inepuizabilă, în manevrarea și distribuirea claselor de relații, presupune descrierea unui sistem al sarcinilor (mărcilor) actanțiale și nu al actanților. Aceste clase de relații sunt constituenții celui de-al doilea cod al narațiunii (codul actanțial), și întrucât el este generat de codul acțiunii, nu trebuie să mire că va deține în privința regulilor de combinare trăsături ce pot fi descrise cu ajutorul aceluiași tipuri de relații (interdependențe, determinări și constelații) care definesc și constrângerile sintagmatice

manifestate în domeniul funcțiilor. Ba mai mult, matematicienii ar putea constata că funcțiile și mărcile actanțiale (clasele de relații) se comportă asemeni unor membri ai mulțimilor de referință și, respectiv, de corespondență. Adăugând o anumită funcție din sfera de acțiuni a unui personaj (considerată ad-hoc, mulțimea de referință) se produce o schimbare echivalentă și în sfera sa de relații (mulțimea de corespondență). Plasând în sfera de acțiune a lui Kane, alături de lipsă, și prejudicierii, Kane devine Erou și Răufăcător. Pentru noi, o asemenea realitate oarecum neașteptată întâlnită în domeniul narațiunii este importantă pentru că prezența anumitor funcții într-o sferă de acțiune devine indicativă pentru semnificația mărcii (mărcilor) sale actanțiale. În acest fel, sistemul mărcilor actanțiale poate fi detectat. Așa cum am mai arătat (19, pp. 167-174), mărcile actanțiale fiind clase de relații nu pot fi descrise decât pe cupluri, pe care le vom reaminti aici doar pe scurt, nuanțând unde este cazul anumite aspecte ale sistemului. Precizăm că folosim unele substantive pentru nominalizarea sarcinilor actanțiale numai din comoditate (folositoare, sperăm, și cititorului), fără să transformăm mărcile respective în actanți.

Relația A. *Protagonist/Antagonist* desemnează o clasă de relații descrisă de Hegel drept relație conflictuală, la care ne-am referit pe larg mai sus, ea reprezentând axa sistemului și pivotul relațional al discursurilor. Semnificația actanțială a Protagonistului este dată de resimțirea lipsei sau asumarea ei și de înlăturarea lipsei (de pe coloana I) sau de înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă (de pe coloana a V-a). Kane, Watanabe, Rocco etc. sunt protagoniști pentru că dețin în sferile lor de acțiuni termenii cardinalei. Semnificația actanțială a Antagonistului este dată de producerea directă sau indirectă a lipsei și de încercarea de a împiedica înlăturarea lipsei. În unele scenarii și filme, sarcinile actanțiale respective pot fi distribuite în sferile de acțiune ale mai multor personaje concrete

0*Crucișătorul Potemkin*)-, în altele, probabil majoritatea, sarcina protagonistului este distribuită în sfera de acțiune a unui singur personaj concret (Umberto D., Kane, Rocco, Rubliov, Apostol Bologa etc.), în timp ce sarcina antagonistului este repartizată în sferele de relații ale mai multor personaje concrete, având drept rezultat sporirea potențialului conflictual și o mai nuanțată analiză a mediilor sociale, morale, culturale etc. “înfățișate” în scenarii. Uneori, fără să fie obligatoriu, personajele concrete care în sfera lor de relații cuprind și mărcile respective, respectând parcă vechea exigență formulată de Aristotel, sunt neamuri (Rocco și Simone sunt frați, Watanabe și Mitsuo sunt tată și fiu), alteori, doar prieteni (Rubliov și Kiril). Pe traseul desfășurării subiectului, personajele concrete antrenate de sarcinile actanțiale respective, ca de altminteri și celelalte, sunt când agenți, când pacienți, amplificând caracterul imprevizibil al desfășurării evenimentelor.

Relația B. *Raportul dintre Protagonist și Proiect: raportul dintre Antagonist și Antiproiect*. Semnificația mărcii actanțiale a primei clase de relații este dat de “obiectul” dorinței Protagonistului, obiect de care a fost lipsit și care devine ținta performanței sale narative. În sistemul relațiilor dintre personajele basmului, un asemenea “obiect” îl reprezenta, de regulă, Fata. Celelalte opere narative, inclusiv scenariul, amplifică spațiul valoric al proiectelor, acestea putând fi elemente de natură materială, situațională, fizică și metafizică, luând forma unui personaj concret sau nu, care însă reprezintă întotdeauna idealitatea către care tinde protagonistul și care îi mobilizează întreaga ființă, de atingerea căreia depinde fericirea sau nefericirea, norocul sau nenorocul personajului care își asumă o asemenea sarcină. În scenariu și film, *Proiectul* poate fi formulat și (sau) informat, remis de altcineva ori nu, dar este legat întotdeauna de valoarea semantică și evenimentială a lipsei. Izotopia semantică a lipsei și proiectului (lui Rubliov îi

lipsească practica și etica marii arte și le vrea) este o condiție elementară dar și fundamentală a armoniei compoziționale a subiectului, a logicii sale secrete. Lui Mihai (din *Mihai Viteazul*) îi lipsește unitatea Țărilor Române, ce are, desigur, un înțeles istoric și cultural concret, inteligibil obiectiv, dar care, din perspectiva personajului, îi umple întreaga substanță a ființei, devenind “pohtă”, adică obiect total al dorinței și voinței sale. Lui Watanabe îi lipsește o performanță care să-i asigure raționalitatea faptului de a fi trăit, iar această lipsă, căreia nu-i găsește deocamdată forma, capătă o primă determinare când Toyo îi remite un model de *proiect* (ne face fericiți doar ce-i fericește pe alții), căruia amărătul funcționar îi intuiește cu adevărat concretul abia când i se relevă valoarea umană a unuia din numeroasele proiecte posibile ce-i trecuseră pe dinainte - o obișnuită amenajare edilitară. Înainte de a deveni performanță realizabilă sau nu (adică schemă logică narativă), proiectul este o marcă actanțială susceptibilă de transformări și substituiri: Kane fiind lipsit de jocul cu săniuța, vrea să se joace cu săniuța, apoi vrea să se joace cu o gazetă, mai târziu cu capitalul și puterea politică, după care cu dragostea și arta etc., săniuța care arde devenind în final substitutul tuturor jocurilor ratate, de care fusese lipsit personajul.

Instituirea *proiectului* este dependentă nu numai de capacitatea performativă a protagonistului (dintre ceea ce vrea și ceea ce el singur și liber poate să facă), ci în primul rând ce vrea și ce poate să facă *antagonistul* din același obiect pe care primul îl vrea. Watanabe vrea să facă dintr-un maidan un parc, mașinăria birocratică a primăriei vrea să mențină maidanul în starea lui de teren viran, după cum o altă forță opusă, un trust, vrea să transforme același loc într-un spațiu de construcție. Unul și același obiect, o dată intrat în raza unei alte voințe etice, capătă o valoare diferită și opusă. Dacă semnificația actanțială a *Proiectului* este dată de valoarea conferită unui

obiect, ce orientează acțiunile protagonistului într-un anumit sens, semnificația *Antiproiecîului* se sprijină pe același obiect a cărui primă valoare este sustrasă, “dosită”, reinterpretată, suscitând o voință care va acționa într-un sens contrar. Întrucât însă, de obicei, sarcina actanțială a *antagonistului* este distribuită mai multor personaje concrete, *antiproiectul* poate da obiectului respectiv valorile cele mai diferite. Jocul lui Kane este pentru Thatcher o absurditate, pentru Leland, la început, iluzia unei poziții umane și sociale îndrăznețe, iar mai apoi o trădare a acesteia, pentru Emily, o formă de vulgaritate, iar pentru Susan, un instrument insuportabil de tortură morală, ceea ce face ca fiecare personaj să acționeze din unghiuri diferite, împotriva instituirii proiectului lui Kane.

Clasele de relații menționate până acum sunt interdependente, nici una din mărcile actanțiale neputând exista fără perechea sa și nici invers.

Relația C. *Relația dintre Protagonist și Susținător; relația dintre Antagonist și Susținător*. Susținătorii *Protagonistului* și *Antagonistului* sunt, suporteri cu semne diferite, afectați direct sau indirect de lipsă și, respectiv, interesați direct sau indirect să împiedice înlăturarea lipsei, elemente care constituie semnificațiile lor actanțiale. Susținătorii recurg de regulă la donări voluntare (Daniil îl sprijină pe Rubliov în inițiativele sale) sau involuntare (Boriška, făcându-și clopotul, îi restituie, fără să vrea, lui Rubliov încrederea în puterea artei). Susținătorii nu sunt pur și simplu urmașii donatorilor din basm, pentru că ei pot recurge și la iscodiri, vicleșuguri, complicități și mai ales la prejudicii și remedieri, asemeni lui Ivo din *Rocco și frații săi*.

Relația D. *Relația dintre Remitent (beneficiar) și Protagonist; relația dintre Remitent (beneficiar) și Antagonist*. Remitentul este moștenitorul Trimițătorului din basm, care însă în narațiunile obișnuite capătă, asemeni lui Ianus, două fețe, de fapt - o dublă existență: un remitent transmite ideea proiectului

protagonistului, un alt remitent transmite *antagonistului* ideea antiproiectului. Cazul cel mai frecvent în scenarii și filme este cel al remitentului protagonistului: Tancredi îi transmite lui Don Fabrizio ideea salvării situației sociale a aristocrației, amenințată de revoluția garibaldiană (*Ghepardul*); Teofan Grecul îi remite lui Rubliov ideea marii arte. Semnificația sarcinii actanțiale respective este dată de funcția remiterii. *Remitentul* este uneori și beneficiarul ulterior al instituirii proiectului, alteori nu: Tancredi este cel care va profita de pe urma salvării situației aristocrației, dar Teofan nu va deveni și beneficiarul explicit al instituirii proiectului lui Rubliov.

Relația E. Relația dintre Corupător și Protagonist și relația dintre Corupător și Antagonist. Coruperea desemnează acel tip de relație prin care un personaj strămută un alt personaj dintr-un nucleu de afinitate în altul, strămutarea devenind semnificația sa actanțială. Tentativa de strămutare poate fi reușită, slujindu-se adesea de o donare impusă (Kane este strămutat din nucleul său de afinitate, în nucleul de afinitate al lui Thatcher) sau nereușită, de regulă prin refuzul unei donări involuntare (Beatrice din filmul *Dantelăreasa*, refuzând lecția de viață a Marlenei, prietena sa, se păstrează în nucleul său de afinitate). La fel de bine se poate întâmpla ca strămutarea să se producă pe un traseu invers, din nucleul de afinitate al *Antagonistului* în cel al *Protagonistului*. Bologa din *Pădurea spânzuraților* este strămutat din nucleul de afinitate al juraților în cel al posibililor condamnați, influențat, printre altele, de donarea (unor valori etice) de către Klapka; Konrad din *Gruppo di famiglia in un interno* este strămutat, tot cu ajutorul unei donări, din grupul chiriașilor în cel al proprietarului. Procesul de strămutare se poate produce însă și din proprie inițiativă: Kiril părăsește grupul de afinitate al pictorilor în centrul căruia se află Andrei Rubliov, ulcerat mai întâi de proiectul ieșit din comun al protagonistului și ulterior de

donarea care i se face acestuia (propunerea de a lucra împreună cu Teofan Grecul). *Susținătorii Protagonistului* și ai *Antagonistului* pot fi și ei strămutați în nuclee de afinitate diferite și opuse.

Clasele de relații C, D, și E corespund determinării descrise de Hjelmslev, întrucât susținătorii, remitenții și corupătorii există în sistem și în discursurile narative în virtutea prezenței protagoniștilor și antagoniștilor, nu și invers.

Relația F. *Relația dintre "Agentul viziunii autorului" și restul sarcinilor actanțiale* constituie o marcă ce se poate dovedi uneori stânjenitoare artistic, mai ales atunci când este trecută ca unică relație în contul unui singur personaj concret. Un asemenea personaj, slujindu-se de donări de care beneficiază un personaj oarecare, informează indirect cititorul sau spectatorul asupra semnificației globale a textului, dublând-o de fapt, cum ar spune Roland Barthes, printr-o pălăvrăgeală semantică inutilă. Un asemenea efect este diminuat, sau chiar anulat, când personajul respectiv este înzestrat, în tradiția clovnilor lui Shakespeare, de pildă, cu funcția unui colporteur de informații și interpretări paradoxale, asumându-și și sarcina de agent naratorial cu un rol activ în organizarea subiectului, cum este cazul fotografului-comentator din *E la nava va*. Alteori, marca actanțială respectivă este mascată prin caracterul oarecum fantezist și fictiv (în sensul unei referențialități explicite diminuate), cum se întâmplă cu bătrânelul machiat în tânăr din nuvela, scenariul și filmul *Moarte la Veneția*. Apariția pur figurativă a unui asemenea personaj depășește, cum vom vedea, rostul de a fi purtătorul unei sarcini actanțiale, devenind un element-cheie al enunțării.

Relația G. *Relația dintre personajul obiectual și restul mărcilor actanțiale*. Caracterul special al acestei clase de relații este dat de existența unor personaje concrete, pe care faptul de a fi lipsite de sfere de acțiune le face să fie și personaje

nonrelaționale. Deținând un grad zero al relațiilor, personajele respective au în principiu drept semnificație actanțială un simplu *a fi*, asemeni obiectelor propriu-zise. Prezența în scenariu și mai ales modelarea în film a personajelor obiectuale este însă de o importanță artistică greu de ignorat: fiind simpli figuranți, personaje de “plan doi”, ele asigură verosimilitatea de ansamblu a acțiunii și relațiilor dintre personaje. În plus, deși vede de acțiuni și de relații, personajele se mișcă în cronotopul scenariului și al filmului asemeni unor umbre ale personajelor propriu-zise, asociindu-se temporar acțiunilor și relațiilor acestora, cărora le conferă relief și plenitudine artistică.

Clasele de relații F și G sunt prezente în sistem prin tipul de raporturi numit de Hjelt “constelație”, în care termenii sunt compatibili, se tolerează reciproc, dar nu presupun unul existența celuilalt.

III. *Tensiunea valorică dintre sistemul mărcilor actanțiale și personajele scenariului.* Sărind peste chestiunea specificității manifestării sarcinilor actanțiale în scenariu și film, asupra căreia am formulat deja un punct de vedere (19, pp. 174-183), ceea ce rămâne de discutat este problema relației valorice dintre sistemul amintit și relațiile concrete între personajele discursului scenaristic.

Dacă funcția este în genere responsabilă de modificarea relației actanțiale, și în continuare, dacă o acțiune concretă determină stabilirea sau modificarea raporturilor dintre două personaje, pare evident că valoarea, calitatea artistică a acesteia din urmă este decisă de calitatea acțiunii propriu-zise dintr-un anumit scenariu. Scoțând o acțiune sau alta de sub presiunea clișeelelor care au realizat-o, insolitând-o, procesul amintit se răsfrânge și asupra valorii relației. Dar pentru a clarifica lucrurile, să recurgem la un exemplu, dându-i cuvântul lui Tonino Guerra: “«La notte din San Lorenzo» trebuia să înceapă cu o scenă de război. Avem războiul, dar cum să-l facem? Desigur,

dacă mi se spune, cum din păcate în acel moment era scris în scenariu: «bombele explodează», lucrul nu mi se pare interesant, pentru că toate televiziunile nu fac decât să arate cum explodează bombe. Deci, în acest caz, mi-am permis să sugerez trei explozii foarte îndepărtate, al căror zgomot nici măcar nu se aude, dar al căror fum se vede de departe; după aceasta, vedem un pom cu fructe. Așteptăm patru sau cinci secunde și suflul sosește; el scutură arborele și perele cad. Este vorba despre sugerarea sensului războiului și a nenorocirii prin intermediul suflului exploziei unei bombe care face să cadă fructele unui arbore” (37, p. 19). Pare ciudat, dar grija realizării imaginii insolite a unei acțiuni de război (lupta) angajează cel puțin, în acest caz, conștiința poetică a unui scenarist și mai puțin a regizorilor-scenariști (frații Taviani), despre a căror valoare și talent este inutil să mai amintim. Insolitarea unei acțiuni atât de uzate cum este cea a producerii unor explozii constă de fapt în crearea unei relații neobișnuite între două elemente vizuale (trâmbetele de fum provocate de izbiturile proiectilelor) și căderea fructelor, care se substituie metaforic (doar Tonino Guerra este la “bază” poet) relațiilor virtuale dintre antagoniștii și protagoniștii umani. În prima versiune a scenariului, evenimentul era ilustrat și nu crea relații actanțiale, în cea de-a doua, evenimentul este sugerat și creează raporturi deocamdată între imaginile a două elemente apte să suporte substituiri poetice. În primul caz, incapabilă să creeze relații, acțiunea era împachetată într-o percepție standardizată, în cel de-al doilea, percepția este scoasă de sub apăsarea rutinei și uzurii și sugerează o multitudine de relații posibile.

Într-o scenă antologică din romanul, scenariul și filmul *Pădurea spânzuraților*, deși în forme diferite, lupta din conștiința dedublată a lui Apostol Bologa, al cărei martor e Klapka, este scoasă din tiparele uzuale prin raportarea ei la o altă luptă, cea dintre artileria austro-ungară și un reflector al trupelor

române, sugerată vizual și auditiv prin valorificarea spațiului și timpului din secvența în care se petrece prima acțiune. Cele două momente, răsfrângându-se unul în celălalt, se dezautomatizează reciproc, obiectivând relația dintre cele două “eu”-uri ale personajului și psihologizând evenimentul exterior. Ambele acțiuni compenetrare schimbă astfel relația personajului cu sine și ale acestuia cu războiul și lumea.

Alteori, stilizarea vizuală a unei acțiuni rămâne doar decorativă, în pofida abilității excepționale, pentru că procesul de insolitare nu atinge relațiile dintre personaje, acestea rămânând în stadiul unui clișeu de tip asasin-victimă și atât. “Dacă aș fi turnat filmul în culori - spune Hitchcock, referitor la «Foreign Correspondent», ilustrând propria-i metodă de creație - aș fi utilizat o idee la care visez de mult timp: asasinatul într-un câmp de lalele. Două personaje. Asasinul, gen Jack Spintecătorul, ajunge în spatele fetei. Umbra sa se întinde spre față, ea se întoarce și urlă. Imediat panoramăm asupra picioarelor care se luptă printre lalele. Camera înaintează spre o lalea, în lalea. Zgomotul luptei continuă să se audă... Noi înaintăm pe o petală care umple tot ecranul și, pleosc... o picătură de sânge roșu cade pe petală. Este finalul asasinatului” (90, p. 99).

Un alt aspect al relațiilor de valoare dintre sistemul mărcilor actanțiale și scenariu este de natură aparent statistică, fenomen observat și în domeniul funcțiilor. Poeticile clasice, pentru a defini trăsăturile genurilor literare tradiționale, s-au referit aproape exclusiv la relațiile conflictuale dintre personaje (*protagonist/antagonist*; *proiect/antiproiect*, dacă folosim termenii limbajului propus), este adevărat, esențiale, care nu acoperă însă raporturile posibile cu mult mai nuanțate, pe care personajele discursurilor le parcurg în acest spațiu al narațiunii. Pentru scenarist, alianțele statornice sau provizorii dintre personaje importante și altele mai puțin importante (cele dintre *protagonist* sau *antagonist* și *susținători*), dintre cei care le

deschid gustul pentru anumite performanțe posibile ori imposibile (*protagonist* ori *antagonist* și *remitent*), dintre aceleași personaje și cele care le schimbă viața (*protagonist* ori *antagonist* și *corupător* etc.) sunt relevante în practica scrisului, în măsura în care torsiunea destinelor umane modelate astfel este necesară tipului de narațiune ce stă la baza scenariului, tinzând să îmbine conflictualitatea maximă caracteristică operelor dramatice, cu inevitabila observare epică a lumii. Pentru a tinde spre obținerea unei asemenea performanțe, scenaristul trebuie să dețină secretul totalității posibile a relațiilor dintre viitoarele sale personaje. Același aspect statistic atrage atenția scenaristului și asupra faptului că obiectele, în măsura în care nu sunt privite ca lucruri moarte, inerte, au o mare disponibilitate de a se lăsa atrase de mirajul acțiunii și deci, de a intra în relații fie între ele, fie mai ales cu personajele, de care se lasă, cum am văzut, substituite cu plăcere, extinzând mecanismele metaforice spre zone mai puțin accesibile altor tipuri de narațiuni. Obiectelor din scenarii și filme le place să joace mai cu seamă rolul Fetelor lui Propp (săniuța lui Kane, barca lui 'Ntoni, parcul lui Watanabe etc.), dar și de *antagoniști* (uzina chimică din *Deșertul roșu*), de *corupători* (vitrinele luminate din *Rocco și frații săi*) sau chiar de *agenți muți ai viziunii autorului* (insula aridă din *Aventura*).

Acumularea semantică ce se manifestă și în domeniul relațiilor dintre personaje (fiecare tip de relație însumează urmele semice ale relațiilor anterioare) pare a avea pentru scenariu și film cel puțin o dublă importanță practică. În primul rând, personajele, ca și obiectele, intră în discurs cu totul ingenue din punct de vedere al relațiilor, pentru că sunt la fel de inocente în privința acțiunilor. Ele, asemeni obiectelor, intră în spațiul narațiunii ca simple figuri, deținând un grad zero al zestrei actanțiale, devenind protagoniști, antagoniști, susținători etc. pe măsură ce compoziția subiectului le îmbie să facă noi și noi

acțiuni și să stabilească o întreagă rețea de relații. Pe de o parte, sistemul relațiilor prezidează discursul, dar pe de alta, discursul remodelează clasele de relații ale sistemului după chipul și asemănarea gândirii mai mult sau mai puțin fecunde a autorului. Estetic vorbind, dacă personajele intră în discurs, gata gândite de sistem, gata aranjate în dispozitivul relațional, este semn rău. În aceeași ordine de idei se poate spune că interesul artistic stârnit de un personaj este echivalent cu interesul uman (etic, social, psihologic etc.) stârnit de proiectul său. Valoarea proiectului nu depinde însă de importanța abstractă a unei valori constituite înainte de discurs, ci de valoarea concretă pe care discursul i-o descoperă creându-se ca discurs. Un James Bond care vrea să salveze omenirea deține un proiect copleșitor, știut de toată lumea înainte ca scenaristul să fi pus mâna pe condei, în timp ce regăsirea unei biciclete furate constituie un proiect de a cărui valoare nu știa nimeni înainte ca discursul să se încheie. Nici măcar Mario Ricci, personajul care se lasă antrenat de proiectul respectiv.

Acest ultim caz aduce în discuție o altă chestiune valorică importantă, cea a distonării proiectului: asemeni unui erou din basm care pornea în căutarea unui cal furat și se întorcea cu o fată bună de măritiş, consemnată de Propp, Mario pleacă în căutarea unei biciclete furate (proiectul gândit) și se trezește finalmente el însuși obiect al compătimirii altora (proiectul instituit). Fenomenul de distonare semantică la care este supus de-a lungul înfăptuirii sale atrage atenția că proiectul se naște nu numai din zestrea semică a relațiilor anterioare, ci și din “lipsă” (lipsindu-i bicicleta, Mario și-o face proiect), după cum instituirea proiectului se produce conform înlăturării lipsei. (Mario, după ce încearcă să fure și el o bicicletă, este prins, bruftuluit și apoi, trezindu-se compătimit de ceilalți, trebuie să se mulțumească doar cu o astfel de instituire). O asemenea realitate a textului narativ este motivată de faptul că, pe de o

parte, acțiunile generează relațiile dintre personaje, iar pe de alta, că aceleași acțiuni plasate anterior lipsei conferă acesteia calitate artistică, ceea ce face ca valoarea lipsei să determine și valoarea *proiectului*. Distonarea poate apărea în forme apăsate, ca în *Hoși de biciclete* și *Umberto D.* (Umberto vrea să-și păstreze camera mobilată - *proiectul* - și se trezește că redescoperă în sine simțul vieții - instituirea) sau în forme discrete. S-ar putea spune că distonarea apăsată sau discretă este o condiție a calității artistice a scenariului. În cazul scenariului și filmului *A trăi*, în care Watanabe vrea să facă un parc (*proiectul*) și îl face (*instituirea*), nu avem de-a face cu fenomenul de distonare? Are parcul dorit una și aceeași semnificație artistică și etică, cu parcul înfăptuit? În aceeași ordine, este arta la care visa Rubliov una și aceeași artă pe care o înfăptuiește în final? Greu de susținut. S-ar putea spune în schimb că “salvarea lumii”, proiectul lui James Bond, ca și atâtea alte proiecte mai mult sau mai puțin asemănătoare, simple vorbe goale, au aceeași valoare (nulă), pentru că și în faza “gândirii” și în cea a “instituirii” ele își păstrează intactă rigiditatea semnificației. Asemenea discursuri recurg la elemente culturale deja reificate, contribuind la continuarea procesului lor de pietrificare, în timp ce scenariile autentice sunt dereificatoare. Ele restituie valorilor umane măcar unul din profilurile lor autentice, în timp ce celelalte vehiculează simple fantome ale valorilor. Se poate spune, așadar, că, dincolo de fenomenul de axializare necesară pe care îl introduce în teritoriul relațiilor dintre personaje, centrând pozițiile personajelor asupra unui conflict dominant, cardinala actanțială (*protagonistul* și *proiectul* său, pe de o parte, și *antagonistul* și *antiproiectul* său, pe de altă parte) este responsabilă de valoarea artistică a compoziției scenariului.

Un ultim aspect ce ni se pare esențial în raporturile valorice care leagă sistemul mărcilor actanțiale de scenariu ca discurs

este desemnat de noțiunea de rol, într-un înțeles diferit dat acestuia de Claude Bremond. Rolul, în accepțiunea pe care o folosim aici, desemnează totalitatea sarcinilor actanțiale, împreună cu acțiunile ce intră în spectrul unor funcții corespondente, ale unui anumit personaj concret. Așa cum am văzut mai sus, personajul Kane cumulează în sfera-i de relații o serie de mărci actanțiale (protagonist, antagonist, corupător etc.) care atrag în sfera sa de acțiuni o serie de fapte, întreprinse sau suportate, corespondente mărcilor respective. Același fenomen se petrece cu fiecare personaj care deține o minimă complexitate artistică.

Unele scenarii utilizează roluri compuse dintr-o unică sarcină actanțială, ceea ce are drept rezultat spontan realizarea unor sfere de acțiune monotipice, altele pun în evidență roluri cu un grad de complexitate mereu imprevizibil, în care sarcinile actanțiale, adesea contradictorii, și acțiunile corespondente dau o imagine mereu nouă, dereificată a destinului omului. În primul caz, personajele, cel mai adesea, devin schematice, monotone, previzibile, în cel de-al doilea, surprinzătoare, uimitoare prin noutatea lor fundamentală. Tensiunea dintre codurile narative (ale acțiunii și relațiilor) și rol constituie unul din aspectele cele mai semnificative ale creativității din domeniul scenariului și al operelor narative în genere. Aparținând ca instrument teoretic practicii producerii discursurilor, rolul definește în fond viziunea înaltă sau joasă a autorului asupra personajului. Autorul care se supune codurilor va crea personaje având roluri dictate de emanația de clișee pe care sistemul acțiunii și cel al relațiilor dintre mărcile actanțiale i le pun spontan la îndemână. Autorul, care devine însă complicele codului doar pentru a-i înțelege mecanismele și a le utiliza în favoarea discursurilor, va crea personaje viabile, care conferă utilitate estetică sistemelor amintite, interpretându-le din perspectiva unor roluri ce sunt rodul puterii plâsmuitoare a viziunii sale artistice.

În ultimă instanță, surprinzător sau nu, rolul răstoarnă raportul de forțe dintre sistem și discurs. Dacă în alcătuirea celor două coduri (sisteme) ale narațiunii, constituenții (funcțiile și sarcinile actanțiale) se dovedeau a fi elemente constante iar personajele, elemente variabile, în cadrul discursurilor, rolurile se afirmă ca elemente constante, iar constituenții sistemelor devin factori variabili. Pentru a crea roluri care domină, în pofida caracterului lor mai mult sau mai puțin tranzitiv, în calitate de constante, anumite discursuri (rolul lui Kane, al lui Verdoux, Bjorg, Umberto D., Watanabe, Zampano, don Fabrizio, Iacob etc.), scenariile și oricare alte opere narative reușite trebuie să transforme constituenții (elementele constante ale sistemelor) în elemente variabile ale propriilor lor compoziții. Pentru a realiza un anumit rol dintr-un scenariu, autorul trebuie să recurgă la diferite funcții și sarcini actanțiale, cele mai multe dintre ele putând fi stimulate să apară în repetate rânduri sub diferite forme în același discurs, să utilizeze chiar și mai multe cardinale ale acțiunii și ale sarcinilor actanțiale, ca în roman, sau să le așeze în rocadă, cum se întâmplă adesea în scenarii, să le dividă în mai multe secvențe sau să le comprime și să le combine în una și aceeași secvență, să le selecteze sau nu, să le suprimă din discursul propriu-zis, punându-le în elipse etc. Ceea ce era fix și monotipic în sistem devine manipulabil în discurs. Calitatea discursului pare determinată de coerența, unicitatea și adâncimea rolurilor și de transformarea în elemente variabile a fostelor elemente constante din coduri.

c. *Complementele acțiunii, instrumente ale revoltei discursului împotriva codurilor*

I. *Constanța "variabilelor"*. În practica producerii scenariului, rolul este un instrument de verificare valorică oarecum antecalculată a personajului și în același timp o etapă, o fază care consemnează trecerea spre personajul propriu-zis. Totalitatea funcțiilor și a sarcinilor actanțiale ale unui personaj, detectabilă

cu ajutorul constituenților celor două coduri, devine în țesătura narațiunii sferă de acțiuni și de relații concrete a unui personaj oarecare. În continuare, pentru ca rolul să devină personaj, acțiunile și relațiile trebuie să fie determinate, concretizate prin ceea ce Propp numea a fi elemente “variabile”, adică “atât cauzele, cât și țelurile care împing personajele să facă anumite fapte” (65, p. 75), cărora li se adaugă și “calitatea eroului” (65, p. 76). Nu trebuie investită o prea mare intuiție teoretică pentru a deduce că țelurile și cauzele sunt complemente și că determinările prin care se obține calitatea particulară a personajului sunt atribute. Pare, deci, plauzibil să numim variabilele respective nu “resturi” ale unei analize neizbutite, cum crede Claude Levi-Strauss, ci elemente nesupuse încă analizei. O asemenea ipoteză este îndreptățită chiar de Propp, care consemnează existența “variabilelor”, le cunoaște importanța în anumite basme, ceea ce nu-i anulează o anumită rezervă privind includerea lor într-o morfologie a speciei, deoarece ele ar aparține structural unor alte tipuri de discursuri: “Avem temeiul să credem că motivările *formulate verbal* (adică la nivelul discursurilor, n.n.) nu sunt îndeobște specifice basmului și că în general *motivările sunt în basm mai curând formațiuni de dată recentă*” (s.n.; *ibid.*). “Morfologia” trebuie înțeleasă, deci, și ca o arheologie, care vrea să purifice sistemul străvechi al basmului de adaosurile ulterioare. Propp nu sistematizează variabilele pentru că i se par adaosuri și nu resturi, dar le consemnează pentru că, deși nu singure, ele explică implicit relațiile dintre basm și alte tipuri de discursuri. Codurile narațiunii în genere trebuie însă să admită existența “variabilelor”, dată fiind importanța lor covârșitoare în modelarea operelor beletristice. Un sistem global al narațiunii deține, deci, două coduri, cel al acțiunii și cel al relațiilor dintre mărcile actanțiale, cărora le corespund complementele și atributele, care, naratologic sunt, probabil, tot coduri. Din perspectiva scenariului, o taxinomie a “variabilelor”, inspirată de

gramatica academică, ni se pare suficientă și pertinentă în această fază a cercetării, ceea ce face însă ca “variabilele” să nu mai fie variabile.

La ce nivel al producerii textului acționează cele două noi instanțe ale narațiunii? În această privință, Propp sugerează, cum am văzut, că motivațiile sunt formulate verbal, ipoteză confirmată de toate textele narative, ea putând fi extinsă asupra complementelor în totalitatea lor ca și asupra atributelor. Cele două categorii noi ale narațiunii nu acționează direct asupra funcțiilor și a mărcilor actanțiale (de care acestea, pentru a se putea constitui, ar trebui să se debaraseze), ci a acțiunilor și relațiilor dintre personajele propriu-zise, formulate și ele verbal. Dacă funcțiile și mărcile actanțiale, organizate în coduri, acționează asupra discursurilor de sus în jos, cele două instanțe narative - complementele și attributele - acționează asupra celor două coduri de jos în sus, dar prin intermediul discursurilor, pretinzând codurilor respective să furnizeze discursurilor elemente cu mărimi echivalente. Doar prin transformarea funcțiilor în predicate secvențiale și a acestora în verbe (predicative sau nu) variabilele pot da semnalul rebeliunii. Schimbarea raportului de forțe dintre sistem și discurs în practica producerii textelor narative are drept rezultat transformarea personajului dintr-un element substituibil și flotant al sistemului (balaurul o răpește pe Maria, zmeul fură merele de aur etc.), într-un element constant și stabil al discursului: Kane, Mario Ricci, Umberto D., ‘Ntoni, Bjorg, Rubliov etc. sunt, dincolo de propria lor tranzitivitate, elemente constante ale discursurilor în jurul cărora acțiunile și relațiile, trebuind să se organizeze, capătă un grad de circularitate și variabilitate neîntâlnit în basm. Se pare că și în acest domeniu, revoluțiile autentice pornesc de jos în sus, de la viața concretă a textelor spre sistem.

Pentru a urmări această aventură a detronării, funcțiile însele trebuie să intre în discursul scenaristic, cum am văzut,

travestite în acțiuni cu un grad intermediar de concretizare, ca predicate ale secvențelor, selectate din diferite serii evenimențiale. Personajele achiziționează astfel acțiuni și raporturi pe care le trec în propriul lor cont - sferele lor de acțiune și de relații. General-umanul funcțiilor și al relațiilor actanțiale își dau mâna cu acțiunile și relațiile, în forme corespunzătoare stadiului de organizare a discursului pe care îl consemnează secvențele, pornind pe calea particularizării. Devenite predicate, funcțiile sunt distribuite în secvențele scenariului “după bunul plac” al autorului. Prin mijlocirea predicatelor, ele sunt distribuite în raport cu viziunea și inspirația autorului, cu anumite necesități ritmice sau chiar ca urmare a unor inerții procedurale potrivit unei scheme deja descrise. Funcțiile, cu gramaticalitatea lor misterioasă, de adâncime, se lasă manevrate de un element al discursului ce funcționează la baza gramaticii celei mai obișnuite.

Cazna funcțiilor este departe de a se opri aici, deoarece, la acest nivel, complementele și atributele narrative acționează difuz. Foamea de concret a discursului nu se mulțumește cu particularitatea amăgitoare a predicatelor secvențiale. În consecință, acestea sunt la rândul lor depliate în acțiuni cu un grad de concretizare maxim, făcându-le perceptibile vizual și auditiv înainte de a fi inteligibile. Folosind limbajul lui Roland Barthes, predicatele secvențelor sunt depliate catalitic (10, pp. 88-89). O asemenea depliere, observă criticul francez, este metonimică, segmentând cuvântul de bază (predicatul secvenței), în predicate-părți, din care discursul le reține doar pe cele mai sugestive. Predicatul secvenței oferă predicatelor catalitice un criteriu de ordine și coeziune, ultimele garantând primului căile de apariție sensibilă, adică forma.

II. *Deplierea catalitică a predicatelor secvențiale.* Pentru a urina acest proces, fie deci (nu o spunem în glumă) funcția remiterii. Dintre innumerabilele fațete ale acestei funcții o

alegem pe cea din scenariul *Andrei Rubliov* (79, pp. 65-67), care, ca predicat secvențial, poate fi formulată în felul următor: un tânăr pictor, Andrei Rubliov se lasă sedus, fascinat, rob de experiența artistică a unui alt pictor mai vârstnic, Teofan Grecul. În secvența citată, predicatul-bază este descompus într-o serie de predicate catalitice, organizate, după cum se vede, în cinci episoade de secvență. Vizitatorii, un grup de pictori călugări din Evul Mediu rusesc, printre care și Rubliov, străbat un portic, intră în catedrala întunecată și pustie, ceea ce-i face să-și ciulească urechile. Seria de replici dintre Daniil, Kiril și Andrei întărește senzația de ciudățenie și pustietate a locului; semnificație preluată apoi de acțiunea vocilor care se zbuciumă între pereții întunecați. Replica următoare a lui Andrei ("Atâta ioc în catedrala asta"), confirmată de reacțiile verbale ale lui Daniil și Kiril, produce prin ea însăși un predicat catalitic nou: spațiul rezervat viitoarei opere a lui Teofan este excesiv de vast. Acesta încheie primul episod al secvenței. Episodul al doilea începe cu predicatul miniatural atribuit unei picături de apă care se sparge răsunător de o lespede, ce se înlănțuie cu cele care ni-l arată pe călugărașul pripășit, ce își întoarce capul în toate părțile și îi urmează pe ceilalți. Trecerea de la mare la mic, de la imensitatea spațiului de pictat la detaliu, ce instalează o elipsă între episoade, pregătește revelația lui Andrei, ce începe totuși, modest, personajul ridicându-și doar a mirare sprâncenele, pentru a se uita apoi la o icoană imensă, rezemată de un perete. Înainte de a examina opera, contemplația abia începută este însă întreruptă retardant de acțiunea unei uși care scârțâie și de reacția involuntar parodică a călugărașului pripășit, care, speriat de efectul operei încă nevăzute de noi, își face cruce și trage alarmat cu ochiul spre întunericul din jur. Grupul de replici care urmează formează un predicat ce rezumă sentimentul de urgență ("veniți încoace") trăit de Andrei, pe care vrea să-l împărtășească și celorlalți. Drept urmare, grupul

aleargă și apoi membrii lui privesc perplecși opera lui Teofan. Apariția motivului perplexității trebuie întârziată, dacă nu chiar deturnată de un fapt oarecum polițist: cineva pare să fi trecut repede, dispărând după o coloană. Pentru a spori efectul ulterior rezultat din contemplarea capodoperei neînfrățite încă cititorului, călugării recurg la un predicat înscris în propriul lor comportament cultural: își fac cruce și încep să murmure o rugăciune.

Episodul al treilea este destinat relatării contactului cu totul diferit dintre opera lui Teofan și Andrei, care găsește o altă cale de acces spre lumea operei picturale. Acesta se străduiește să înțeleagă sufletul omenesc al artistului, să distingă prin forța închipuirii sale felul în care mâna lui Teofan, născută din capriciile geniului, a dispus strat cu strat tușele dese. De fapt, Andrei de-realizează mai întâi pictura lui Teofan, străduindu-se să înțeleagă logica imaginației străine pe care pictura o tănuiește, pătrunzând dincolo de creație, până la suprafața albicioasă a scândurii, pentru a reface apoi drumul invers - realizarea, prin care personajul se străduiește să vadă geneza operei, felul în care au apărut primele contururi ale vopselei, lovitura penei ce dăltuiește reliefurile buzelor care exprimă durerea, și înțelege că detaliile picturale, nasul, fruntea, ochii prind viață, se însuflețesc, pentru că sunt rodul unei viziuni artistice - pete de lumină care reflectă focul - incendiile și fulgerele - explicând forța chipului modelat de operă, privirea zbuciumată ce străpunge sufletul privitorului și nu iartă nimic din destinul nefericit al omului. Miezul remiterii se află aici, în mesajul zguduitor al marii arte. Înțelegerea acestui mesaj de necuprins face ca fața lui Andrei să fie acoperită de sudoare, iar genele să-i tremure în lacrimi. Spre deosebire de ceilalți, care asimilaseră pictura doar moralizator-religios, Andrei o receptează și estetic, descoperind forța creatoare a geniului, care îl contaminează.

Prezentarea în episodul următor a autorului din viața reală, a personajului Teofan, e mai curând carnavalescă. Artistul, la prima vedere, nu pare compatibil cu propria-i operă: el apare în ochii receptorilor, aflați încă sub vraja picturii sale, ca un bătrânel negricios și slăbănog care se furișează pe lângă pereți, ceea ce îi face pe zugravi să se întoarcă speriați. Vorbirea pictorului genial pare a aparține și ea unui spirit cabotin, amator de spectacol și spectatori și, care, străin parcă de propria-i creație, o cântărește gospodărește din ochi, până când, printr-o replică adresată lui Andrei, ce se uită la grec cu atenție, reinvestește remiterea: “De ce te uiți la mine, uită-te acolo”, adică la pictură. Opera singură poate porunci talentului lui Andrei să-și dea măsura, și nu ființa derizorie, afectată de timp și amenințată de moarte, a artistului. După ce câteva replici schimbate cu musafirii săi pun la punct relația dintre autor și o pictură neizbutită (un asemenea tablou, scăpat de sub controlul geniului, decade din rang și devine obiect utilitar: “Am pus-o presă la varza murată”), în ultimul episod al secvenței, personalitatea vie a artistului capătă măreția creației: “Grecul suspină din nou, se uită în sus la ferestrele înguste, luminoase și lovind cu palma peretele neregulat, zice cu tristețe: / - E prea multă lumină aici. Și nu-i destul loc... Asta-i...” (79, p. 67). Ceea ce lui Andrei - un geniu posibil - i se păruse imens și întunecat, pentru un geniu real e prea îngust și excesiv de luminos.

Ceea ce pare șocant în acest nou tip de depliere este libertatea suverană a autorului de a-și scorni predicatelor catalitice, invenție epică de detaliu care prinde viața și mișcarea sensului în întreaga lor desfășurare imprevizibilă. “Viața predicativă” a personajelor pare că pătrunde năvalnic în imaginarul ce domină secvența, eliminând zăgăzurile normelor codului acțiunii, care, vrând-nevrând, se lasă tradus de două ori: funcția devine predicat secvențial, iar acesta, neputincios, se lasă tocat de

imaginația impetuoasă a naratorului. Mulțimea de predicate concrete, nemijlocite, cu totul empirice, nu au parcă menirea decât de a insufla viață și nimic mai mult.

La o privire mai atentă însă, viața ce inundă secvența este cu adevărat năvalnică dar, dincolo de zgomotul și furia ei, se întrezărește desenul compozițional așezat în penumbră, iar de aici, asemeni lui Teofan, ne privește malițios codul. Pentru că cele cinci episoade ale secvenței sunt astfel combinate între ele încât refac, veche meteahnă a codului, jocul de opoziții și similarități caracteristic sistemului, e adevărat într-o manieră miniaturală și discretă, dar nu mai puțin efectivă. Formalizarea prin compoziție a trecut neobservată de analiza prea atașată detaliului: primul episod, în care zugravii pedestri se simt rătăciți în haosul enorm al spațiului lui Teofan, este legat printr-o interdependență îndepărtată de episodul final, în care același spațiu, destinat așezării operelor sale, i se pare artistului de geniu prea mic, prea luminos și constrângător pentru forța sa. Episodul doi se leagă de cel de-al treilea printr-o nouă interdependență. Grupul vizitatorilor se divide: pe de o parte, reacția haotic-spăimoasă a majorității grupului în fața operei, și, pe de alta, contemplația singulară a lui Andrei, rezultată dintr-o revelație de tip hartmanian a structurii artistice a aceleiași opere. Cel ales, Andrei, se desparte de cei nealeși. Episodul al patrulea este destinat să pună într-un paralelism contrastant precaritatea artistului din viață cu eternitatea propriei sale opere, dezvăluită în episodul precedent, pentru ca episodul al cincilea, opunându-se celui anterior, să recupereze și existența practică a artistului. Teofan este doar în aparență un histrion ridicol, pentru că în realitatea adâncă a spiritului său omenesc este nemărginit ca și propria-i operă. Formalizarea desenului compozițional al secvenței este astfel încheiată. Predicatele derivate prin cataliză ne apar acum asemeni unor furnici harnice și voioase, deplin libere să care bucățile lor de

sens și eveniment, pe un drum însă trasat cu grijă. Secvența, ce părea o bucată de viață stimulată, vorba lui Mitry, doar de propria ei durată vie, bergsoniană, resimțită în concretețea sa de niște personaje rătăcite într-un spațiu ciudat, este închisă (“bouclee”). Și asta se petrece într-un scenariu predominant epic, într-un film de secvențe, în care întâmplările “domină” regulile.

III. *Schiță a îndeletnicirilor narative ale complementelor.* Restaurația discretă a unor reguli ale codurilor narative la nivelul organizării artistice a secvenței nu anulează și nici măcar nu umbrește rezultatele, deocamdată parțiale, ale revoluției: remiterea, ca și oricare altă funcție, devenită predicat secvențial, este divizată în mărunte și indispensabile predicate catalitice care însuflă viață artistică discursului. Discursul narativ nu se poate însă constitui doar dintr-o suită de predicate, fie ele și extrem de concrete, fără ca acestea să fie distribuite în sferele de acțiune ale unor personaje și fără să dețină o anumită valoare circumstanțială, prin care ele, ca acțiuni, să devină cu adevărat expresive. Profitând de puterea dată de definiția lor gramaticală (38, p.148), un asemenea rol narativ decisiv în valorificarea acțiunilor catalitice îl au complementele.

Fără a putea depăși aici stadiul unei simple ilustrări, se poate afirma cu destulă certitudine că, de pildă, complementele directe, care arată cine suferă o acțiune, cele indirecte, ce exprimă cui i se atribuie o acțiune, o stare sau o însușire, și cele de agent, care indică cine săvârșește o acțiune pasivă (38, p.149), au în principal menirea din punct de vedere narativ de a repartiza acțiunile catalitice unor personaje concrete, creând în același timp și diferite tipuri de relații între personaje. În propoziția “biruind sfiala, (Andrei, n.n.) trece pragul” (79, p.65) din secvența menționată, cele două componente directe, arătând cine suportă acțiunile tânărului pictor (o stare sufletească și un obiect), marchează personajul respectiv drept

agentul cel mai activ din grupul zugravilor, diferențiindu-l de ceilalți care se vor dovedi în continuare înspăimântați și incapabili să treacă, de data aceasta, pragul spre artă. Ceva mai departe, discursul ni-l arată pe Andrei, despărțit spațial dar și actanți al de grupul său, care “privește la icoană”, concentrat și mânios, utilizând complemente ce întăresc și dezvoltă semnificația narativă a complementelor directe precedente. Primul complement pare în traducerea în limba română un circumstanțial de loc (unde privește), dar în contextul narativ se dovedește a fi un complement direct (Andrei privește pictura). Circumstanțialele de mod (concentrat și mânios) întăresc semnificația narativă a complementului precedent. Schimbul ulterior de priviri dintre Andrei și chipul Celui pictat, și apoi acțiunile întreprinse de tânărul aspirant la laurii geniului sunt determinate de complementele directe ce urmează (“străduindu-se să înțeleagă posibilitățile, logica imaginației străine” (Ibid.). Gramaticalitatea explicită este subminată însă de prezența unui subiect logic (Teofan) care, absent, nemișlocit, acționează asupra lui Andrei prin intermediul icoanei pictate de el.

Distribuirea acțiunilor și a sarcinilor actanțiale de către complementele respective, ce pare în exemplul dat să nu facă altceva decât să execute ceea ce dictează codul acțiunii (un personaj care suferă o remitență este un virtual protagonist), este făcută cu egală dexteritate și împotriva aceluiași cod. În secvența ulterioară, Andrei, formulându-și proiectul (dorința de a picta mai bine ca Teofan), îl prejudiciază pe Kiril, repartizând în sfera de acțiune a proaspătului protagonist o funcție potrivită antagonistului. Complementele menționate creează roluri, distribuind funcții și mărci actanțiale, ascultând doar de îndemnul naratorului, care, mânat de propria-i viziune asupra personajului, intră sau nu în conflict cu normele codurilor. Complementele respective devin instrumente de instituire ale viziunii naratorului asupra personajului, ale ideolectului său artistic.

Pentru a-și dovedi plenitudinea, predicatele analitice și cele catalitice au nevoie și de complemente circumstanțiale. Valoarea circumstanțialului de loc (spațiu) este atât de ridicată încât s-a crezut și se mai crede că segmentarea scenariului în secvențe se face în baza modificărilor ambianțelor în care se petrece acțiunea și nu a predicatelor secvențiale. Corectarea acestei substituirii ilicite nu justifică însă înlăturarea din titlul secvențelor a locului, prezența acestuia fiind necesară, deoarece sugerează schema imaginii globale a ambianței în care se va petrece acțiunea: "Interior - biroul lui Watanabe" (41, p.75). O descriere adecvată a spațiului și a obiectelor cuprinse în el poate căpăta uneori conotații simbolice - viața care se scurge pe lângă cei care pier —, ca în *Strigăte și șoapte*, prin "discursul" vizual și auditiv al ceasurilor (12, p.48), analogii discrete cu condiția etică a personajelor. Dar una din funcțiile principale ale circumstanțialelor de loc este transformarea schemei spațiale de tip dramatic, sugerată de titlul secvenței, în traseu vizual de tip epic, pe măsură ce predicatele catalitice își urmează cursul: "Kane se întoarce șovăitor în camera Susanei și privește împrejur. Privește îndelung o valiză deschisă de pe pat, o închide, o ridică... apoi o aruncă cu violență. Ridică o alta, o aruncă în aceeași direcție, se duce spre pat, apucă o a treia valiză pe care o azvârle la pământ, smulge cuvertura, se aruncă asupra baldachinului... Kane se repede spre dreapta clătinându-se, aruncă la pământ cărțile aliniate pe un raft, lansează o vază de-a lungul camerei... se aruncă clătinându-se spre colțul încăperii, smulge o oglindă din perete... Oprire bruscă asupra globului de sticlă. Kane îl apucă și, liniștit, deodată, se îndreaptă încet spre fund, cu pași nesiguri, cu ochii ațintiți asupra globului pe care îl ține în mână... înăuntrul globului de sticlă cad fulgi de zăpadă" (95, p.90).

Nivelul elementar, dar fundamental al valorii narative a circumstanțialelor de timp, înscrise și ele în titlul secvențelor, este

cuprins în țesutul spațialității. O acțiune dintr-o anumită ambianță se petrece ziua, alta noaptea, în zori etc., complementele “luminând” locul acțiunii și acțiunea însăși. Se creează astfel un ritm al timpului sesizabil spațial, fundamental pentru perceperea lumii epico-dramatice a scenariului și a filmului. Aceluiași ritm i se adaugă trecerea anotimpurilor ce se insinuează în factura imaginii lucrurilor, ambianțelor și personajelor. Tot timpul este cel care strecoară în aceeași lume marca istoriei, indiferent dacă filmul este “istoric” sau nu. Factura costumelor, a ambianțelor, a chipurilor, a obiectelor, a limbajelor verbale și gestuale se sudează într-o verosimilitate a duratei și vârstelor, a cărei neglijare poate surpa discursul din temelii.

Privit din perspectiva oarecum izolată a acțiunii, timpul devine în scenariu și film, mai întâi, durata concretă a experienței psihologice și etice, trăită nemijlocit. Grăbirea ori, din contră, scurtarea nemotivată a duratei în care se înscrie această experiență, strică baza “materială” a ceea ce Tarkovski numea a fi sculpturalitatea timpului din discursurile cinematografice. De aceeași sculpturalitate ține însă și manevrarea profitabilă a opoziției dintre timpul percepției discursului scenaristic și filmic, înscris întotdeauna într-un acum, și timpurile acțiunilor personajelor, cuprinse într-un atunci sau cândva, înainte ori după. Conjugarea cu ajutorul contextualizării prin compoziție a duratelor asigură discursurilor scenaristice și filmice un potențial expresiv, deocamdată exploatat cu timiditate. Sculpturalitatea este însă o modelare a duratei prin plinuri și goluri. Plinurile sunt duratele prinse nemijlocit în discurs, într-un timp rodnic, adică semnificativ. Golurile sunt bucățile de timp puse între parantezele discursului, formând diferite tipuri de elipse. De multe ori, ceea ce se petrece între timp nu este însă mai puțin semnificativ și rodnic decât ceea ce este cuprins în timp. Misterul niciodată de ignorat ce însoțește destinul unui personaj vine adesea, în scenariile și filmele izbutite, și din ceea ce

s-a întâmplat între timp. Fără a putea sugera aici decât schematic diferitele instanțe ale modelării duratei din scenariu și film, trebuie spus că modelarea acesteia, ce are la bază manevrarea inocentelor circumstanțiale de timp, constituie elementul din care se plămădește ritmul discursului, principalul instrument de care se slujește desenul compozițional al scenariului și filmului.

Complementele circumstanțiale de cauză (38, p.177) sunt practic infinite. Din punct de vedere narativ asemenea complemente exprimă logica imediată sau mai îndepărtată a comportamentului unui personaj. În secvența citată din scenariul lui Welles și Mankiewicz, Kane distruge obiectele pentru că aparțin soției sale, care tocmai l-a părăsit. Mihai din *Valurile Dunării* îl bate pe Toma, bănuindu-l că i-a sedus nevasta. Cauzele unei acțiuni pot fi astfel întemeiate sau neîntemeiate, dar verosimile. Cauzele neîntemeiate, dar verosimile, explică posibilele erori de comportament ale unui personaj, care devin în acest fel și ele verosimile. Cauzele pot fi dezvăluite înainte, concomitent sau după petrecerea acțiunilor pe care le înfăptuiește un personaj. Tensiunea intervenită între modalitățile de aflare a cauzelor complică înțelegerea logicii acțiunii, lărgește sfera verosimilității, dând acțiunilor o aură necesară de mister. Kane, pus să sfârșim totul, este îmblânzit brusc de apariția bilei de sticlă în care ninge, doar aparent fragilitatea obiectului descoperit acum determinându-l să oprească demolarea. Această primă cauză nu anulează funcționarea celeilalte cauze, încă necunoscute, despre care vom afla abia la sfârșit: bila-jucărie este pentru personaj echivalentul pierderii sănietei, de fapt, al întregii dislocări a personalității personajului. Nevoia de mister a scenariului, mai subliniată decât în alte discursuri narrative, poate face ca o acțiune să poată fi pusă pe seama mai multor cauze concomitente la fel de verosimile. Dispariția Annei din scenariul și filmul *Aventura* pare să fie

pricinuită de cauze diferite (sinucidere, accident, plecarea pe ascuns de pe insulă), egal plauzibile. Cauzele multiple și adesea contradictorii scot acțiunile personajelor de sub apăsarea automatismului grosolan al unei supradeterminări cauzale, la fel de păgubitoare artistic ca și inocența cauzală. Uneori, cauzele reale ale unei acțiuni pot rămâne necunoscute, naratorul nesimțindu-se obligat să le dezvăluie cititorului sub forma modelelor cauzale uzate, așteptate de acesta. Un asemenea cititor (spectator) va fi dezamăgit de faptul că nici până la urmă nu va afla de ce a dispărut Anna. Naratorul, care, în momentul dispariției femeii, a recurs la un fel de inflație a elementelor cauzale, pare treptat să uite pur și simplu de ele, ca și când nu l-ar interesa nici o cauză.

De fapt, naratorul din *Aventura*, dacă ar fi să-l judecăm cu gramatica în mână, profită de ambiguitatea intrinsecă a unor complemente circumstanțiale, de “valorile mixte” ale acestora (38, p.150), motivând comportamentul personajului nu prin cauze ci scopuri. Anumite imperative etice și existențiale nu-i mai îngăduie Annei să trăiască alături de Sandro, cu care urma să se căsătorească și, ca urmare, trebuia să dispară. Cauzele care au condus la sedimentarea unor asemenea scopuri, cititorul mai atent le va afla din relația dintre Claudia și Sandro, înfiripată după dispariția Annei. Ambiguitatea noțiunii de motivație, care reunește în același înveliș cauzele și scopurile, nu anulează importanța excepțională în ordine narativă a circumstanțialelor de scop. Predicatele catalitice determinate de complementele circumstanțiale de scop, născute din relațiile personajelor cu lumea din jur și cu propriul sine ne fac să pătrundem treptat prin însumare în universurile etice, psihologice, pasionale, sociale etc., descoperind proiectele acestora, care, la nivelul discursului, capătă, cum știm, sensul valorilor ce mobilizează întreaga putere de a fi a personajelor. Hegel, vorbind de puterile generale ale acțiunii, nu ostenește să atragă atenția

asupra nevoilor “esențiale ale sufletului omenesc” ce constituie “scopurile în ele însele necesare ale acțiunii” (42, p.225), pe care “omul, fiindcă e om, trebuie să le recunoască, să le lase să-l dirijeze și acționeze” (Ibid.). Acestea, în modelarea artistică, cuprind întotdeauna ceva universal uman și în același timp individual, laturi cărora artistul trebuie să le găsească “o fină legătură, făcând începuturile vizibile în interiorul omenesc, scoțând însă în evidență și universalul” (42, p.232). Din fuziunea amintită rezultă patosul, în înțelesul dat noțiunii de vechii filosofi greci, adică “toate motivele puterilor morale care prezintă interes pentru acțiune” cuprinse în sufletul omenesc (42, p.239). Dar, ne previne Hegel, patosul nu trebuie înțeles și practicat interjecțional, pentru că recurgând la “simple ah! și oh! sau... blestemele mâniei... nu poate fi rezolvată chestiunea”, devenind o “forță rea” (42, p.240) în artă. Evitarea patosului facil, cel puțin în scenariu, pare să depindă de calitatea circumstanțelor de scop ce însoțesc în țesătura primară a textului narativ predicatele catalitice, de maxima lor concretețe, ce va contamina cu aceeași impresie de realitate în sine concretă, patosul acțiunii în ansamblu. Proiectele înfăptuite sau distonate ale personajelor, subsumând patosul - realizarea de către Watanabe a ceva pentru alții, ducerea până în pânzele albe a jocului de către Kane, câștigarea unei alte condiții și valori morale de către Bologa, pătrunderea lui Rubliov pe tărâmul înalt al artei etc., - se transformă în adevărați pivoți ai omului din scenariu și film.

Ceea ce la nivelul sistemului părea a fi o variabilă greu de prins în plasa analizei devine în discurs, la nivelul modelării personajului, o constantă care se slujește de acțiuni ca de elemente variabile. Acestei realități estetice Hegel îi găsește o explicație ontologică, deoarece patosul ca figură dominantă a aspirațiilor bune sau rele ale omului “constituie centrul propriu-zis, domeniul autentic al artei. Reprezentarea lui este ceea

ce e în primul rând eficient atât în opera de artă, cât și în cel ce o contemplă... Patosul ne mișcă fiindcă el este în sine și pentru sine ceea ce e puternic în existența umană” (42, p.237).

Aspectul modal al acțiunii, implantat în discurs prin circumstanțialele corespunzătoare, este mobilizat și de celelalte componente ce determină predicatul catalitic, stârnind interesul discursului asupra felului în care se va descurca personajul constrâns de rigorile timpului, spațiului, cauzelor, scopurilor etc., dar și de distribuirea acțiunilor de care au grijă componentele directe, indirecte și de agent. Scenariul dă astfel și măsura puterii de observare privind modul cum acționează personajele și lucrurile. Scenariile ce stau la baza filmelor lui Fellini se lasă fascinate mai cu seamă de prepoziția *cum*. În scenariul 81/2, secvența “Cameră de hotel. Interior. Zi” (23, pp.91-92), lumina electrică este “aprinsă brusc”, Guido, buimac de somn, “abia își ține ochii deschiși”, medicul e “expeditiv, grăbit, foarte sigur de el” în timp ce eroul se mișcă “neîndemânatic”, cărțile, ziarele, manuscrisele și teancurile de fotografii sunt “împrăștiate”, un om care dă buzna în cameră “vorbește încet...” etc.

Circumstanțialele de acest fel, ce mișună în celulele textului, creează la nivelul fazelor-părți mai ample o tonalitate modală a discursului care privește natura globală a efectului său artistic ce urmează a fi suportat de cititor (spectator). Într-o scrisoare adresată lui Brunello Rondi, Fellini, aflat încă pe traseul ce leagă tema de scenariu, se gândea să facă un film “amar, dar comic”, neapărat “comic” (23, p.19), iar din punct de vedere figurativ, extrem de elegant, lucid și transparent, în stilul lui Boticelli (23, p.19). Cineastul atât de spontan, atras, cum singur o mărturisește, de improvizație, își gândește calitatea modală a discursului mai curând inginereste, în maniera lui Poe. Dacă la nivelul personajului, circumstanțialul de scop, etosul devine un element constant, explicit sau implicit, care transformă cu

ajutorul acțiunilor catalitice funcțiile din elemente constante ale codului în elemente variabile ale discursului, aspectul modal al efectului artistic pe care se sprijină semnificația operei ca întreg, adică o variabilă oarecare, devine o constantă în jurul căreia gravitează fostele elemente constante (acțiunile și relațiile) ale sistemului. În acest fel, rocada e făcută: inițiativa stilistică individuală transformă elementele sistemului acțiunii și mărcilor actanțiale în elemente variabile după ce s-a făcut complice cu el.

Dincolo de acest aspect modal al discursului, care ține, acolo unde e cazul, de personalitatea autorului, există un altul mai general, de aceeași natură, care ar putea fi numit densitatea ritmică optimă a scriiturii scenaristice. Autorul descoperă în actul producerii textului, o dată cu suita predicatelor catalitice, cu cuprinderea acestora în predicate secvențiale și cu organizarea celor din urmă în ritmeme și, în sfârșit, cu aranjarea ritmemelor în întreg, proporțiile foarte exacte ale prezenței fiecărei acțiuni în discurs. Nu este vorba nici de grabă, nici de lentoare, ci de realizarea mereu nouă a unei modelări ritmice ce trebuie să dea seama de exigențele impuse de condiția duplicitară epico-dramatică a cronotopului scenariului și de particularitatea personajului care trăiește în condițiile estetice specifice acestui cronotop. O asemenea supraveghere ritmică pretinde găsirea în spațiul și timpul scriitorului a unor elemente adecvate componentelor "fizice" ale lumii reprezentate, adecvate unei percepții literare proprii discursului scenaristic, care să poată fi valorificată însă și în actul producerii operei filmice. Discursul scenaristic pentru a se împlini pe sine trebuie să țină seama de celălalt, de virtualul discurs filmic. Autorul din viață îl investește pe naratorul din text cu o sarcină deloc ușoară: acesta, mereu cu ochii pe cer și ceas, trebuie să-l împace pe *cum*, din care rezultă un circumstanțial narativ nesățios, răsfățat de celelalte discursuri, pus pe pălăvrăgeală, gata să explice și să

se explice, cu imperturbabilii *cât* și *când*, *de ce* și *pentru ce* etc., care impun proporții, rigoare, măsură, precizie etc. Un scenarist datat cu tainele meseriei și artei sale cum este Jean-Claude Carriere intuiește foarte bine lucrurile când vorbește despre cea de a doua regulă a sa: “a nu scrie lung o scenă scurtă sau scurt, o scenă lungă” (73, p.54). Regula amintită i se pare scenaristului francez, pe drept cuvânt, absolută, deoarece “ritmul lecturii scenariului trebuie să fie același cu derularea unei scene pe ecran”, lectorul lăsându-se impregnat de suita de imagini pe care o degajă scenariul (Ibid.). Sau, poate mai exact spus, discursul scenaristic trebuie să dirijeze puterea de reflexie a cititorului asupra îmbinării de imagini vizuale și auditive care se lasă prezidată de suita de acțiuni și complemente. Duplicitatea scenariului face din lectorul său un receptor duplicitar: un lector-spectator. Scos din acest regim de dispozitivele narative puse anapoda, discursul se prăbușește o dată cu experiența lecturii.

d. *Atributele personajelor. Schiță a îndatoririlor narrative ale atributelor.*

Descrierea funcționării narrative a atributelor presupune, ca și în cazul complementelor, luarea în considerare a sistematizării lor gramaticale. Faptul că atributele sunt adjectivale, substantivale, pronominale, verbale, adverbiale (dacă luăm în seamă doar categoriile prime și nu pe cele subiacente), și că acestea pot fi izolate sau neizolate, în raport cu distanța dintre elementul regent determinat de cel care determină, și că, de asemenea, ele identifică sau califică (38, pp.144-148) personajele și obiectele care fac sau suportă acțiuni și stabilesc relații, indică imensitatea travaliului lor narativ.

Fără a avea răgazul de a descrie decât în linii mari angrenajele puse în mișcare de această nouă instanță a narațiunii, pentru a urmări felul în care atributele desăvârșesc transformarea personajului din element variabil al sistemului în

element stabil al discursului, trebuie să luăm în considerație două niveluri de manifestare a lor. Primul luat în discuție și de Propp are în vedere calitățile explicite ale personajelor, când el vorbește de "...totalitatea calităților exterioare ale personajelor: vârsta, sexul, condiția, înfățișarea, diferite trăsături particulare etc.", care "conferă basmului culoare, farmec și strălucire" (65, p.89). Scenariul, modelând personajul din exterior, ca figurativitate neterminată (ce va deveni în film figurativitate fotodinamică determinată), recurge și el la atribute vizând exterioritatea acestuia, ce sugerează și calități interioare. Trebuie constatat însă că, de-a lungul discursurilor, unele din aceste atribute au un grad de stabilitate foarte ridicat, ca de pildă, sexul sau unele particularități morale și de comportament, altele dovedindu-se mai labile (vârsta, condiția socială, înfățișarea etc.) fără a putea disloca unitatea personajului, asigurată, paradoxal, de numele propriu, care, nici el nu este întotdeauna un element constant. Atributul masculinității sau feminității, de pildă, triază acțiunile concrete ale personajului, oferind un grad de deschidere, respectiv de închidere, către alte tipuri de acțiuni. Kane se însoară de două ori, iar însuși faptul de a fi fost băiat îi asigură din capul locului "dota" care îl va îmbogăți și proiecta în spațiul unor anumite acțiuni specifice mentalității lumii în care intră. Pentru Rubliov, faptul de a fi bărbat nu este eficient decât în măsura în care experiențele erotice îi sunt interzise, atributul profesiei fiind aici dominant; performanța de a trece de la condiția de zugrav la cea de pictor este determinată de acest atribut interior, genialitatea. Totalitatea contradictorie sau nu a atributelor sesizabile în text privind condiția socială, morală, intelectuală, culturală, profesională etc. a personajului constituie ceea ce numim în mod obișnuit caracterul acestuia. Caracterul interior și exterior al personajului, detectabil la nivelul textului prin atribute gramaticale de un tip oarecare, capătă valoare și relief estetic

doar în măsura în care se investește în acțiuni și relații și este relevant de acestea. Între atributele caracteriale și sfera de acțiuni și relații ale unui personaj se pot naște însă disensiuni rodnice artistic. Bunătatea și rigoarea morală a lui Rocco nu-l împiedică să contribuie, ca urmare a propriilor sale acțiuni și relații, la distrugerea lui Simone și moartea Nadiei. Deși nu se poate spune că unitatea dintre caracter și semnificația etică a acțiunilor și relațiilor unui personaj este un defect artistic, în unele cazuri, când o asemenea solidaritate capătă un caracter automat și ilustrativ, valoarea de ansamblu a personajului este serios primejduită. Fixate în tipare atributive standardizate, bunii și durii din multe filme polițiste, ca bunii și foarte bunii din scenariile și filmele schematice, își asumă sfere de acțiune și de relații în aceeași măsură standardizate. Personaje identice rătăcesc astfel, asemeni unor fantome, din discurs în discurs, și acestea doar în aparență diferite, fără vreo identitate artistică reală.

Cel de-al doilea nivel de manifestare a funcționării narative a atributelor este implicit, el referindu-se la calitățile acelor obiecte care au în raport cu personajul o determinare atributivă. Propp nu ignoră asemenea atribute, trecând printre cele trei rubrici ale acestora și casa personajului (65, p.90). Locuința, locul de muncă, ambianțele preferate sau nu etc., care intră într-un fel sau altul în ceremonialul existențial al personajului, califică și identifică personajul în particularitatea sa. Casa bătrâneții austere și singuratice a lui Bjorg din *Fragii sălbatici*, cea a copilăriei fericite și totuși deznădăjduite, mașina neagră cu care călătorește același personaj sunt tot atâtea atribute, care la rândul lor sunt determinate de alte atribute. Destinul domnului Hulot din *Unchiul meu* este marcat de existența a două case-atribut, cea "haioasă", dintr-o veche periferie pariziană, și cea "modernă", a cumnatului său. Caracterul lui Watanabe este determinat atributiv, la început, de pendularea automată între

două spații, cel al biroului de la primărie și cel al casei tradiționale japoneze, pentru ca, o dată cu marcarea ființei sale fizice de un alt atribut, boala, repertoriul spațiilor cu funcție atributivă să se lărgască. Caracterul ambivalent al spațiilor, de a fi în același timp complemente și atribute ale acțiunii și, respectiv, ale caracterului personajului, este prevăzut gramatical, atributele putând fi și circumstanțiale (38, p.139).

Totodată, întrucât totalitatea atributelor unui anumit loc conferă acestuia "caracter", personajul devine în raport cu spațiul în cauză, atribut. Watanabe este un atribut al caracterului japonez al casei sale. "Fuga" trăsăturilor atributive dinspre personaj și ambiantele sale, și invers, dinspre acestea spre personaj, înlesnesc modul de apariție a omului din scenariu și film, despre care vorbeam mai sus.

e. *Dialogurile personajelor din scenariu*

A ne întreba azi dacă filmul a avut de suferit sau de câștigat de pe urma apariției dialogului și în genere a sonorului este cu totul inutil. Cert este că filmul mut, deși a creat incontestabile capodopere, avea, cum s-a observat, nostalgia sonorului, altminteri "acompaniamentul" muzical, orchestral sau încredințat singuraticului pianist, nu și-ar fi avut rostul. La fel, dialogurile scrise sub forma inserturilor, care asigurau doar o aparentă unitate - vizuală - a semnificantului filmic, erau semnele aceleiași nostalgii. Apariția sonorului și în primul rând a dialogurilor, dincolo de dezechilibrul artistic și problematic ivit temporar, pare să fi răspuns aspirației secrete a artei cinematografice de a da o imagine totală a omului. Dialogurile, restrângând discuția aici doar la ele, sunt o componentă importantă care intră în combinatoria elementelor care alcătuiesc personajul. Acesta este și produsul propriei sale vorbiri, al vorbirii altor personaje cu el și despre el. în scenariul și filmul contemporan, muțenia personajelor s-ar justifica doar dacă personajele ar fi pur și simplu mute, dacă nu ar avea ce să-și

spună, ritualul comunicativ gestual și comportamental fiindu-le suficient, ca în *Insula* lui Kaneto Shindo sau, cum i se întâmplă lui Rubliov, dacă muțenia temporară ar fi doar rezultatul unei motivații etice.

Vorbirea și figurarea vizuală fotodinamică a personajului din film nu par a duce în mod fatal la o dislocare a semnificativului, de vreme ce, cum a observat Luis Prieto (64, pp. 15-27), “îndicațiile sonore” au un grad de corespondență categorială cu figurile vizuale, fiecărei clase de obiecte vizuale corespunzându-i clase de manifestări sonore. Figura vizuală a omului are drept indicație sonoră fundamentală, propria sa vorbire. Din punct de vedere al filmului se poate vorbi, deci, de un semnificant audiovizual care mobilizează simultan cele două simțuri estetice și teoretice ale omului, auzul și văzul, conferind artei cinematografice caracterul unei sinteze diferite de înțelesul dat aceleiași noțiuni de teoria clasică cinematografică.

Din punct de vedere al scenariului, dialogul nu este nicidecum o prezență insolită: întreaga tradiție a literaturii epice și dramatice îl îndemna să recurgă la serviciul replicilor, dar acest lucru a devenit o chestiune la ordinea zilei doar în momentul în care și filmul însuși a căpătat iscusința, inițial doar tehnică, de a folosi vorbirea vie a personajelor.

Dialogurile sunt un mod ca oricare altul de a acționa și de a stabili, modifica etc. raporturi, ce capătă în operele genului dramatic un sens absolut - aici, cum spuneam, personajele vorbesc totul - și un sens relativ în operele epice, în care, ca și în scenariu, diferitele tipuri de vorbire ale personajelor sunt mixate cu luările de cuvânt ale naratorului (naratorilor).

Cu alte cuvinte, în actuala fază de evoluție a scenariului, căruia noua componentă i-a amplificat importanța artistică, dialogul nu este o chestiune de oportunitate, ci de specificitate, iar aceasta este dependentă în scenariu de condiția finală a omului din film de a-și fixa artistic vorbirea nu ca oralitate

simulată, cum se întâmplă în operele dramatice și epice, ci ca oralitate efectivă. În mod ideal, scenariul ar trebui să conțină doar simple sugestii dialogale, urmând ca în procesul de realizare a filmului vorbirea personajelor, individualizată la maximum în funcție de figura, temperamentul, personalitatea, caracterul locutorilor etc. să capete o formă definitivă. Ar fi vorba despre un happening absolut al vorbirii care, la limită, nu s-ar putea produce decât o singură dată în destinul unui actor-personaj, pentru că exercițiul amintit ar trebui să-i epuizeze întreaga particularitate a comportamentului verbal. În practica creației cinematografice asemenea experiențe s-au produs dar rezultatele nu au fost întotdeauna ideale. În privința “sunetului direct - mărturisește Hitchcock - am făcut experiențe de improvizație. Am explicat actorilor conținutul scenei și le-am propus să-și inventeze dialogul. Rezultatul n-a fost bun, ci plin de ezitări; ei gândeau anevoie ce trebuiau să zică și nu aveau spontaneitatea pe care am sperat s-o obțin; acesta nu mai avea nici durată, acesta nu mai avea ritm” (s.n.; 90, p.55). Referindu-se la aceeași exigență a prinderii vorbirii personajelor în act, Truffaut se teme și el de bâlbâială și de riscul de a strica proporțiile ritmice ale desfășurării acțiunii și optează pentru o formulă intermediară: discutarea anumitor scene cu actorii, urmând ca acestea să fie apoi scrise sau rescrise, utilizând cuvintele vocabularului lor (Ibid.). O asemenea metodă mai fusese folosită înainte în *La terra trema*, de Visconti, care discuta înainte de realizarea fiecărei scene cu interpreții (locuitori ai satului în care se petrecea acțiunea filmului), pentru a obține de la ei culoarea vorbirii și rostirii lor particulare și dialectale, dar și funcționalitatea epică și dramatică - de fapt, ritmică - a dialogurilor.

Dialogul din scenariu și film este pus astfel în fața a două exigențe ce se bat cap în cap și care trebuie totuși împăcate: pe de o parte, oralizare absolută, impresia că replicile se nasc o

dată cu rostirea lor, sustrăgându-se oricărei premeditări, iar pe de alta, funcționalitate ritmică, a cărei explicație trebuie căutată în caracterul foarte strâns al relațiilor dintre acțiunile personajelor și al sarcinilor lor actanțiale, integrate într-un tip de structură căreia îi este caracteristică o anumită segmentare în faze-părți.

Prima exigență leagă dialogul din scenariu și film de conversația și controversa din viața cotidiană. Spontaneitatea formulării și apoi a rostirii replicilor, fluxul incert și discontinuu al desfășurărilor dialogale, lipsa de emfază și organizare tonală, amestecul cuvintelor adecvate condiției sociale, etice și culturale ale unui anumit personaj cu cele străine, cum ar spune Bahtin, adică provenite din alte medii lingvistice, de care vorbirea acestuia se lasă contaminată, predominanța uneori a expresiilor dialectale și argotice, ruperile sintactice și suspendarea conversației în puncte incerte și neașteptate etc. fac din dialogul din scenariu copia fidelă a limbajului cotidian al oamenilor. Personajul din scenariu și mai apoi cel din film, semiotic vorbind, este de asemenea, întotdeauna, în cazurile fericite artistice, un poliglot. Semnificația comunicării sale verbale trece din rostirea propriu-zisă în gest, de aici în expresia mimică, apoi din nou în actul vorbirii, pentru a continua să funcționeze prin elemente ale mișcării corporale etc.; unei întrebări peremptorii i se răspunde prin tăcere, tăcerea devenind de multe ori interogativă. Acestui amestec de instrumente de comunicare nonverbale și verbale i se adaugă situația concretă, care invadează discursul cu întreaga sa inerție lingvistică, în care replicile personajelor trebuie să-și facă loc, contaminându-se și contaminând la rândul său rumoarea mediului respectiv. Mixtura de coral și dialogal, de individual și pestrîț, de particular și difuz, de ordine și dezordine face din vorbirea personajelor din scenariu și film, cel puțin la un prim nivel de observație, nu doar copia, ci mai curând fotografia

limbajului din viața cotidiană. Aceasta se explică prin faptul că personajele, cu vorbirea lor cu tot, au în cronotopul filmic, particularitate căreia scenariul trebuie să i se adecveze, același quantum de realitate ca și imaginea obiectelor obișnuite. Replica scăpată de sub incidența verosimilului filmic provoacă un efect de artificialitate ca și fundalurile pictate (cu păduri, lacuri și jungle de carton) de care s-au slujit o bună parte din vechile filme hollywoodiene și de aiurea. Din același punct de vedere schimbarea, din capul locului sau ulterior, a limbii naționale a unui personaj cu o altă limbă națională devine din punct de vedere artistic insuportabilă. Mediul lingvistic al personajului nu este mai puțin puternic decât mediul său obiectual. Toate aceste considerații, care leagă vorbirea personajelor din film de experiența comunicativă din viața cotidiană, nu pot să nu aducă aminte de primul moment al mimesisului filmic despre care vorbește Lukâcs: "...ca orice înregistrare fotografică, și cea produsă cu ajutorul aparaturii cinematografice are caracterul unei autenticități foarte pregnante. Adică, independent de orice natură estetică, ba chiar și independent de un efect eventual complet deconcertant, orice înregistrare fotografică trebuie să trezească impresia că: în clipa fotografierii, obiectul reprodus arăta efectiv exact așa cum apare în fotografie; lentila este impersonală și infailibilă [...]. Întrucât, prin derulare, filmul este apropiat de apercepțiile vizuale ale vieții cotidiene, accentul cade tocmai pe o astfel de autenticitate. Căci orice resimțim în viața cotidiană ca real este chiar real - tocmai în nemijlocita sa existență - întocmai-astfel - adică ceva față de care putem lua atitudine prin indiferent ce afect, pozitiv sau negativ, dar care ne stă în față ca realitate [...]. Fotografia este, firește, o reflectare a realității, nu realitatea însăși; totuși, întrucât o reproduce pe aceasta într-o manieră - originar dezantropomorfizantă - mecanic fidelă, ceea ce este astfel fixat de ea trebuie să păstreze, și ca mimesis, această

autenticitate a realității” (53, p.434). Calitatea de test optic al experienței cotidiene răsfrânge în imaginarul filmic trebuie să-și aibă și un echivalent în percepția audibilului (în centrul căruia se află vorbirea personajului), al cărui efect ține de restituirea artistică a acelei existențe-întocmai-astfel. Desigur, s-ar putea crede că, în acest fel, reflexivitatea scenariului (filmului) și reflexivitatea din scenariu (film) susceptibile a fi obținute prin dialog ar fi alungate, că ideile, conceptele, expresia apăsător meditativă sau “poetică” nu și-ar găsi locul în vorbirea personajelor mediului cinematografic. Supoziția este falsă în măsura în care se crede că vorbirea din viața cotidiană nu are atingere cu asemenea elemente sau, mai exact, că reflexivitatea nu se naște din magma vie a acesteia, că meditația înainte de a fi discursivă, sistematică, sentențioasă nu trece prin viața intens colorată a experienței verbale de fiecare zi. E greu să ne imaginăm cum vorbea Hegel în familie, în controversele intelectuale sau de altă natură cu prietenii, ori când făcea târguiești, dai' este sigur că nu se “exprima” ca în *Filosofia spiritului*, deși în mod la fel de sigur este că nu vorbea “elementar”. Vorbea, probabil, adecvat.

Temerea respectivă nu este îndreptățită și pentru că vorbirea personajelor din scenariu, înfățișându-ni-se la un prim nivel de analiză ca o fotografie a experienței lingvistice caracteristice vieții cotidiene, se dovedește dintr-o altă perspectivă, cea a compoziției, ce corespunde celui de-al doilea moment al mimesisului lui Lukács, ca o stilizare artistică a conversației și controversei din limbajul de fiecare zi. O modelare artistică a conversației și controversei din viața cotidiană care face din fotografia amintită criteriu stilistic, și nu arhivistice. Scenariul și filmul și-au creat astfel propriile lor convenții și în acest domeniu, care se raportează diferit la experiența dialogală a operelor epice și dramatice, deși nu au cum să se rupă cu totul de ele.

Fără a face din caracterul lapidar al dialogurilor din scenariu neapărat o normă, este limpede că, ținând seama de tipul de

structură la care acestea aderă (structură, ce-i sunt inerente anumite efecte ritmice), vorbirea personajelor din discursul examinat nu poate să se extindă, asemeni dialogului romanesc, uneori pe pagini și capitole întregi. Proporția dialogurilor, ca și proporția întinderii discursurilor, este doar în aparență o chestiune de cantitate. Păstrând aparența conversației și controversei din viața cotidiană, dialogul personajelor din scenariu deține o concentrație semantică și a gestului verbal de care romanele se pot foarte bine lipsi. Ca și personajul, dialogul din scenariu pare, din perspectiva experienței epice, de natură dramatică. Unele momente vorbite din scenarii, cum sunt cele dintre Jurieu și Octave, în scena accidentului de automobil (*Regula jocului* - 69, pp.61-62), dintre personajul principal și Thatcher cu pri vire la absurditatea ziaristului Kane care demască în "Inquirer" activitatea capitalistului Kane (*Cetățeanul Kane* - 95, pp.37-39), dintre Guido, Luisa și Caria despre fidelitate și minciună în relațiile conjugale din 8 1/2 (23, pp. 129-130) etc., pot figura foarte bine în orice text dramatic. Personaje antrenate de voințe opuse, de stări și viziuni diferite se confruntă verbal ca în cele mai ortodoxe piese de teatru. Momentele respective sunt, fără a-l contrazice în realitate pe Jean Mitry, "re-prezentabile", în sensul că pot fi puse în scenă și interpretate de mai multe ori de actori diferiți, și nu numai "prezentate", fixate într-un unic virtual discurs filmic.

Cu toate acestea, caracterul teatral doar aparent al unor asemenea momente este probat și de faptul că în compoziția scenariului pulsațiile dramatice nu se înscriu într-o curbă continuă și ascendentă, caracteristică "mișcării totale", ci că sunt cuprinse în medii epice, a căror obiectualitate nu poate fi figurată scenic. Vorbirea dramatică a personajelor, asimilată spațiului epic, traseelor de asemenea epice înscrise în aceste spații, se de-teatralizează, devine parte a unui comportament artistic ce și-ar pierde semnificația proprie dacă s-ar rupe de

contextul prin care există. Personajul din scenariu, și pe urmele acestuia și cel din film, nu este o imagine verbală (totalitatea replicilor sale care creează prin ele însele acțiuni și relații), ci figură vizuală, nume propriu, mod de apariție etc., ce întreprinde acțiuni și stabilește raporturi în medii epice, și care, uneori, determinat tocmai de asemenea acțiuni și relații ajunge în situații dialogale dramatice, nu și teatrale. Naratorul din scenariu, absent ca formă nemijlocită în textul dramatic, conduce și urmărește personajul pas cu pas în diferitele zone ale mediului epic, inclusiv în momentele care dețin o anumită încărcătură dramatică. Din perspectiva textului teatral și a spectacolului, dialogul din scenariu își dezvăluie caracterul epic.

Există însă o limită care desparte, dincolo de aspectele subliniate, dialogul din scenariu și film de experiența dialogală din operele dramatice și epice. Deși apărute pe căi diferite, dialogurile din textele epice și cele dramatice trebuie să suporte o anumită încărcătură absolut necesară funcționării lor ca texte particulare. Romanul amplifică dimensional dialogurile, ca urmare, pare-se a unui “defect” constitutiv. Simțind nevoia ca personajul să se “vadă”, să fie perceput în nemijlocirea lui obiectuală - tentativă mereu eșuată, pentru că romanul este făcut în primul rând din cuvinte - autorul trebuie să-și particularizeze excesiv personajele, îngăduindu-le o gesticulație verbală enormă. Pentru a deveni memorabil sau, cum se mai spune uneori, tipic, adică împlinit în particularitatea sa, personajul epic trebuie să vorbească și să fie vorbit, până când produce în spiritul cititorului un efect de saturație, de corporalitate verbală, și nu vizuală. Vocile naratorilor și dialogurile personajelor trebuie să suplinească absența, fatală, a vizualității nemijlocite a personajului. Textul dramatic, dispunând doar de dialoguri, trebuie să treacă în sarcina acestora toate elementele discursului: acțiunile și relațiile dintre personaje, pasiunile și caracterele, uneori timpul și spațiul, întotdeauna motivațiile etc.

Textul dramatic se folosește de dialog inițial ca simplă expansiune lirică a interiorului personajului, pentru a ajunge să construiască și exteriorul, discursul în totalitatea sa. În operele epice și cele dramatice dialogul este în primul rând un mijloc de reprezentare și în al doilea rând un element al lumii reprezentate.

Scenariul, deși e scris și el cu ajutorul cuvintelor, centrate însă exclusiv asupra vizibilului și audibilului lumii fizice, se comportă estetic ca și când ar fi făcut numai din imagini vizuale și auditive. Pentru el, aceste imagini sunt lumea sa, sarcina dialogurilor fiind de a consemna deplin obiectiv comportamentul verbal al personajelor. Inflexiunile când dramatice când epice ale dialogurilor nu fac decât să se adecveze stării “reale” (epice sau dramatice) a personajului, nelăsându-se contaminate nici de verva vocilor naratoriale și nici mobilizate de obligația de a construi discursul. Personajele vorbesc pe limba lor, dar nu fac din efectul de particularizare un gest ce s-ar dovedi excesiv și tautologic de vreme ce ele se văd sau urmează să se vadă în plenitudinea particularității lor obiectuale. În acest sens vorbirea personajelor din scenariu și film aparține lumii reprezentate și abia apoi mijloacelor de reprezentare. Jean-Loup Dabadie vorbește despre dialog ca despre un machiaj indispensabil, “care nu trebuie să mascheze trăsăturile personajului” (73, p.86) și are dreptate. Dialogurile nu trebuie să construiască acțiunea și relațiile dintre personaje, din moment ce acestea sunt sugerate de stratul imaginilor, fără riscul artistic, greu de ignorat, de a deveni doar ele obiectul discursului. În scenariu și film acțiunea și relațiile personajelor trebuie, în schimb, să construiască și să determine dialogurile. Fără a crede, ca Jean-Claude Carrière, că în scenariu și film dialogul este bun doar în măsura în care nu se remarcă, că e asemeni zgomotului unei mori pe care morarul îl sesizează doar când acesta se oprește (73, p.58), credem în schimb că

vorbirea personajului din scenariu urmează să se adecveze ritmului particular al desfășurării acțiunii, pe care să o stimuleze și tonifice când dă semne de oboseală și să-i domolească vehemența atunci când dă semne de grabă excesivă.

Păstrându-și caracterul obiectiv, plenitudinea specifică stilului propriei lumi, dialogul din scenariu își afirmă particularitatea mai ales atunci când se raportează, măcar inteligent, dacă nu profund, la imaginile degajate de textul scenaristic. Teoria contrapunctului, cuprinsă în *Manifestul* lui Eisenstein, Pudovkin și Alexandrov, privind juxtapunerea necoincidentă dintre imagine și sunet, dezvoltată de Jean Mitry (55, pp.92-116), are în vedere tocmai această relație dintre imagine și dialog: tensiunea dintre semnificația vizuală și cea verbală dă naștere unei semnificații calitativ noi, nici vizuale nici verbale: filmice. Ca și alte efecte artistice, ce devin mai izbitoare în film, și relația contrapunctică despre care vorbim este înscrisă în discursul scenaristic, fiind un element inițial al formei lui. Când în secvența citată din scenariul *Deșertul roșu*, Corrado își expune viziunea sa eclectic-optimistă despre lume, înțelesul vorbirii personajului nu se autonomizează, ci se conjugă cu semnificația vizuală a dezastrului naturii din jur. De asemenea, replica lui Raymond din finalul scenariului și filmului *Cetățeanul Kane* ("Pune pe foc fleacul ăsta"), atât de plată sub raportul semnificației verbale autonome, nu ar fi, cum se spune adesea, decât un zgomet verbal oarecare dacă ea nu ar fi raportată la imaginea săniuței care este aruncată în flăcările crematoriului. Această relație reconstruiește dintr-o singură lovitură înțelesul întregului discurs mobilizat în vederea dezlegării enigmaticei vocabule "Rosebud" ("Boboc de trandafir"), rostită la început de muribundul Kane.

Scenariul și filmul deschid astfel un orizont mai puțin cunoscut experienței dialogale acumulate de textele epice și dramatice. Specificitatea sa decurge din formularea și rostirea

lui particulară și mai ales din punerea sa în relații spațiale și temporale, de asemenea proprii, cu celelalte elemente ale structurii scenariului.

C. *Enunțarea (povestirea subiectului)*

I. “*Eu*”, “*El*”, “*Tu*”. Dacă dintr-un motiv oarecare am pune între paranteze noțiunea de autor, narator etc., folosită până acum într-un mod nedeterminat, efectul ar fi destul de bizar. Ar rezulta că toate elementele care construiesc treptat personajul (numele propriu, figura, modelul de apariție, acțiunile și relațiile dintre personaje, atributele și complementele etc. ce alcătuiesc subiectul scenariului) s-ar combina singure. O asemenea constatare ar aduce aminte pe drept cuvânt de o afirmație făcută cu decenii în urmă de Emile M. Benveniste, care spunea că în poveste (recit) nimeni nu vorbește, evenimentele părănd a se povesti singure. Evident, în discursul narativ, evenimentele nu se rostesc singure, tot așa cum combinarea elementelor constitutive ale personajelor ce compun subiectul nu se produce de la sine. Agentul povestitor, deși nu s-ar putea spune că nu intră în acțiune și pentru plăcerea proprie, face ce face pentru a se adresa altuia, unui cititor (receptor). Simplificând lucrurile, discursul narativ antrenează trei figuri: un “eu” care povestește, un “el” (“ei”-”ele”), personajul (personajele) care este (sunt) povestit(e) și un “tu” căruia i se povestește. Izolat prin analiză, “el”, personajul, cu toate componentele sale, alcătuiește enunțul (subiectul). Integrat în relații cu “eu”-ul naratorial și cu “tu”-ul căruia i se narează, “el”, personajul, devine un element al enunțării - actul povestirii subiectului. Enunțul și enunțarea devin astfel cele două aspecte corelative ale discursului narativ, dihotomie admisă, din câte știm, dincolo de diferite nuanțe mai mult sau mai puțin importante, de poeticele structurale, generative, ilocuționare etc. Discursul scenaristic, valorificând potențialul artistic și comunicativ al unei structuri artistice particulare, este

compus la rândul său din două instanțe, enunțul și enunțarea, permițând descrierea în continuare a producerii textului de care ne ocupăm.

O asemenea tentativă s-ar dovedi zădărnicită dacă cele trei figuri ale textului s-ar situa în planuri diferite. Dacă naratorul (locutorul) ar fi imaginat ca autor din viață, personajul ar fi un “el” absent despre care se vorbește, iar receptorul - o ființă ce ar aparține și ea vieții cotidiene, un asemenea discurs ar fi narativ, nu și artistic. Discursul narativ care interesează aici presupune, condiție pe care poeticile au lămurit-o treptat și definitiv, ca cele trei elemente ale sale să aparțină în egală măsură textului². *Eu*-ul naratorial și *tu*-ul căruia i se narează aparțin în egală măsură ficțiunii narrative, ca și *ei*-i narați. O asemenea condiție, respectată la urma urmei de orice fel de epistolă civilă sub raport estetic, constituie doar o premisă a artisticității discursului. Deoarece așa cum personajul dintr-un discurs narativ pentru a avea acces spre domeniul artisticului trebuie să împlinească ceea ce am numit a fi condiția totalității, este de presupus că și *eu*-l naratorial și o dată cu el *tu*-ul căruia i se narează urmează să suporte același regim. Altfel spus, dacă personajul, fiind deplin concret, tinde să se universalizeze, atunci și naratorul ca și cititorul, fiind și ei figuri artistice concrete ale textului, trebuie să dețină aceeași tendință spre universalizare. Că fiecare dintre aceste chipuri de hârtie, cum ar fi putut spune Roland Barthes, deține relații de corespondență, nu neapărat simetrice, atât în ordinea producerii textului, cât și a experienței lecturii, cu autorii, personajele și cititorii reali, este o altă problemă. Celebra sentință a lui Flaubert “Doamna Bovary sunt eu”, atât de clară la prima vedere, este de fapt una dintre afirmațiile cele mai ciudate cu putință. Trebuie să înțelegem că Emma Bovary este Flaubert însuși, că destinul personajului “reflectă” într-un mod trucat biografia autorului? Sau, din contră, că romanul *Doamna Bovary* a epuizat la un moment

dat gândirea și sensibilitatea, viziunea despre lume a autorului real într-o asemenea măsură încât acesta s-a identificat cu naratorul (naratorii) din text? Ori, în sfârșit, că el, Flaubert, parcurgând propriul text ca un cititor oarecare, s-a trezit în această postură, cu totul sedus de demersul romanesc, în așa fel încât, lăsându-se copleșit de viziunea cuprinsă aici, aceasta a devenit la capătul lecturii și viziunea “sa”?

Faptul că Flaubert poate fi socotit mediu real de “inspirație” pentru cele trei figuri ale textului confirmă în sens larg relația (mimetică sau nu) existentă între lumea reală și cea ficțională. Pentru a fi modelată în discursuri lumea trebuie să existe, atât în dimensiunea sa variabilă, istorică și în aceeași măsură în dimensiunea sa “eternă”, universală; să fie, cum se spune, context sociocultural istoric și transistoric, verbalizat (altminteri n-ar fi cultural și nici sociologizat), care să poată fi vorbit de autori.

În același timp, pentru a face ceva cu (pentru) lumea reală, discursul trebuie să fie altceva decât aceasta. “Doamna Bovary sunt eu” poate fi interpretat de aceea în mod diferit, din perspectiva imanentă textului. Flaubert este în același timp naratorul, personajul și cititorul din text. Pentru a deveni discurs, universul ficțional trebuie să se multiplice în “eu”, “tu” și “el”: naratorul care rostește discursul, personajul despre care vorbește naratorul și cititorul din text care trebuie să suporte toate efectele emoționale, intelectuale, etice etc., de fapt, estetice cuprinse în discurs. O asemenea multiplicare a universului ficțional îi pare lui Samuel R. Levin, pe drept cuvânt, un dat esențial al structurii de adâncime a fiecărui text poetic în care există un “enunț performativ supraordonat”: “Mă imaginez pe mine însumi și te invit pe tine să-ți închipui o lume în care...” (16, p.80). “Lumea care...” este evident lumea personajelor, a lui “el”. Mai mult, într-o formă deloc metaforică, enunțarea presupune existența în cadrul aceleiași structuri de adâncime a

unui contract în care eu-l auctorial se angajează să spună ceva despre el (ei, ele - personajele) unui tu avid să asculte. Orice slăbire a uneia dintre verigile contractului amenință în egală măsură existența fiecărei figuri a enunțării și enunțarea în întregul ei. Contractul amintit capătă diferite forme în structurile de suprafață în funcție de anumite reguli,

II. *Setul de reguli în baza cărora intră în relații cele trei figuri ale enunțării.* Relațiile dintre *eu*, *el* și *tu* sunt decisive pentru configurarea discursului narativ, a compoziției sale, fie că avem în vedere contextele mici, fie întregul. Formalizarea maximă pe care trebuie să o suporte tipul de discurs care este scenariul amplifică importanța acestor relații, fără de care mecanismele sale nu pot fi înțelese, mai ales atunci când ne situăm în perspectiva producerii textului. Identificarea tipurilor de relații presupune însă abordarea unor criterii ce par a fi relevante și relevante dacă ne situăm pe poziția poeziei socio-lingvistice care a integrat critic unele principii ale poeziei generative și ilucționare și dacă, la rândul nostru, ne vom detașa, când va fi nevoie, de unele presupuneri mai puțin întemeiate ale celei dintâi. Fără a intra în detalii, de altminteri esențiale - ce pot fi găsite în foarte documentata și nu mai puțin excelenta prefață scrisă de Mircea Borcilă la *Poetica americană* (16, pp. 15-100) - emitem ipoteza că în structura profundă a textului narativ există un set restrâns de (criterii) reguli, pe care autorii le-au interiorizat, conștient sau nu, alcătuind domeniul de competență, ce sunt totuși sesizabile și analizabile în structurile de suprafață ale discursurilor - domeniul de performanță - și care se manifestă ca efecte semantice cu caracter poetic. Un prim asemenea criteriu care pune în relație cele trei figuri ale textului este de natură comunicativă, *eu*, *el* și *tu* fiind antrenați într-o "interacțiune verbală sau simbolică" (16, pp.88-89), mediate de un anumit context cultural variabil. Un asemenea criteriu devine regulă a oricărui discurs narativ.

Un alt criteriu ce permite identificarea relațiilor dintre cele trei figuri ale discursului este de natură evaluativă. Despre o asemenea regulă vorbesc William Labov și Joshue Waletzky în *Analiza narativă: versiuni orale ale experienței personale* (16, pp.261-262), mediată și ea de contexte socioculturale variabile: “Evaluarea unei narațiuni, afirmă autorii americani, este definită de noi ca fiind acea parte a narațiunii care relevă atitudinea naratorului în fața narațiunii prin sublinierea importanței relative a unor unități narative comparate cu altele”. Limitată de grupul de texte ales, dar și de criterii metodologice, natura criteriului evaluativ adus în discuție de autorii americani ni se pare de două ori amendabil. Mai întâi, pentru că evaluarea funcționează cu intensități diferite doar atunci când este formulată explicit, adică acolo unde naratorul face aprecieri directe asupra unei situații, ceea ce nu exclude posibilitatea ca evaluarea să fie relevantă și atunci când judecata naratorului este implicată, nedeclarată.

O anumită simplificare a criteriului evaluativ decurge și din neluarea în seamă a nivelurilor la care el se manifestă, problemă asupra căreia insistă Jacques Aumont în studiul *Le point de vue* (4, pp.3-29). Criticul francez are în vedere chestiunea amintită referitor la filmul propriu-zis, dar instanțele respective sunt lesne detectabile și în discursurile narative în care imaginea vizuală nu este un dat empiric. Reluăm opiniile lui Jacques Aumont, însoțite de un comentariu explicativ menit să le adapteze oricărui discurs narativ și în special celui scenic: 1. Amplasarea punctului de vedere în raport cu obiectul privit. Descrierea, de pildă, de aproape sau de departe, din față sau din spate etc., la un moment dat, a unui anumit obiect, personaj etc., aduse în discursul narativ, presupune o anumită evaluare, nu doar optică sau funcțională. 2. Organizarea în interiorul imaginii a raporturilor spațiale și funcționale dintre elementele aduse în discursul narativ, prin utilizarea

contradicției dintre efectul de suprafață și iluzia de profunzime, din care decurge, de asemenea, o evaluare: dacă centrul unei imagini este ocupat de un obiect, personaj etc., iar fundalul este destinat cuprinderii altor personaje sau obiecte înseamnă că între cele două elemente s-a creat un raport de evaluare avut în vedere de narator și transmis destinatarului. 3. Corelarea celor două puncte de vedere pe un anumit traseu al discursului, ce cuprinde un număr oarecare de segmente ale povestirii, relevă un raport de frecvență între elementele variabile și cele constante. Elementul constant, să zicem un personaj, urmărit de narator cu o anumită insistență, pe o durată semnificativă a discursului, presupune un tip de evaluare diferită în raport cu aprecierile față de celelalte personaje. 4. Cele trei instanțe sunt supradeterminate, observă Jacques Aumont, de o atitudine mentală intelectuală, morală, politică etc., care traduce judecățile naratorului asupra evenimentului. Acest punct de vedere, numit “predicativ” lămurește ficțiunea însăși, judecata naratorului asupra personajelor sale având consecințe asupra modelării reprezentării ficțiunii (4, p.5). Jacques Aumont distinge astfel, într-un mod suficient de nuanțat, instanțele la care se manifestă evaluarea, punctul de vedere, dar, ajungând la nivelul cel mai ridicat al manifestării ei, face doar o descriere empirică a acesteia, asemeni teoreticienilor americani.

Ce înseamnă de fapt evaluarea? Acceptând statutul încă nediferențiat al noțiunii de evaluare, se poate stabili un set de reguli care să explice, asemeni situației comunicative, relațiile dintre eu-1 naratorial, personaj și destinatar, văzute toate ca figuri ale discursului? Evaluarea, ca instanță scoasă la suprafață de sociopoetică, chiar dacă este confirmată dintr-o perspectivă oarecum reductivă a poeticii structurale, nu dă randamentul scontat. Evaluării i se pot aduce obiecții atât din perspectiva esteticii și filosofiei tradiționale, cât și din cea a poeticii generative. Recurgând la intuitivitatea pretinsă de poetica

generativă, care nu se poate sustrage (cine ar putea-o face?) sugestiilor celeilalte experiențe, se naște următorul raționament: pentru a aprecia este nevoie mai întâi să cunoști, lucrul cunoscut nu poate fi apreciat însă decât în baza unor norme valorice, iar acestea se relevă dacă se au în vedere scopuri. Evaluarea se desface astfel în trei indici, primul de natură gnoseologică, cel de-al doilea de natură axiologică, cel de-al treilea, teleologică care împreună cu situația comunicativă ar trebui să constituie setul de reguli necesar descrierii în principiu a totalității relațiilor dintre “eu” - “tu” - “el”. Validitatea unui asemenea demers ar trebui confirmată, măcar parțial, de alte demersuri izvorâte din criterii metodologice diferite, chiar dacă și acestea se pot contrazice între ele. În acest sens luăm drept teorii-martor *Poetica prozei* de Tzvetan Todorov și *Discours du recit* de Gerard Genette (81 și 35), la care nu ne vom referi direct decât în măsura necesităților.

Înainte de a trece la descrierea modului în care funcționează setul de reguli ce prezidează relațiile dintre figurile discursului sunt necesare încă două precizări. Prima e în continuare polemică: noțiunea de evaluare, legată de cea de context sociocultural variabil, pune discursul narativ în totalitate sub semnul unor factori diacronici, care ar putea deveni călcâiul lui Ahile al sociopoeticii, deoarece o asemenea interpretare unilaterală nu explică funcționarea textului și dincolo de momentul genezei sale. Pilduitor din acest punct de vedere este paradoxul în care William Labov și Joshue Waletzky intră, precizând că studiul lor “și-a propus ca obiectiv de bază analiza structurilor narrative care ar putea apărea drept unități de bază neanalizabile în schema lui Propp” (16, p. 262), recurând la o întrebare (“Ați fost vreodată în situația când ați crezut că vă aflați în pericolul de a fi ucis?” (16, p. 263), generatoare de narațiuni ce confirmă chiar lucrarea de care cei doi cercetători încearcă zadarnic să se despartă. Întrebarea pusă în paranteză ar

putea fi formulată în termenii lui Propp, fără a-i schimba sensul: Ați fost vreodată în situația de a vă simți viața prejudiciată? în mod firesc naratorii improvizați, invitați să genereze povestiri, relatează prejudicierii, lupte și victorii, fugi și urmări etc., confirmând ipoteza sociopoeticii - acțiunile în particularitatea lor sunt determinate de factori socioculturali variabili - , fără să infirme nici ipoteza ce decurge din lucrarea lui Propp conform căreia autorii (în cazul citat, naratori anchetați, puși să-și povestească viața), prinși într-o situație de comunicare improvizată, recurg totuși, fără să știe, la funcții, la clase de acțiuni. Evaluarea este într-o situație asemănătoare: aceasta decurge, în particularitatea sa, dintr-o anumită atitudine influențată de factori socioculturali variabili, dar criteriile autorilor, "internalizate" (interiorizate) cu sau fără știrea lor, sunt în același timp, evident doar ca tendință preestetică, și universale. Autorii din viață, anchetați de cei doi cercetători, intră într-o situație de comunicare reală - povestind despre ei înșiși și despre alții unui microfon cu care sunt momiți - care este absorbită în text (vorbirea de pe banda de magnetofon). Discursul narativ, o dată produs, produce la rândul său naratori ("voci") care povestesc doar atât cât știu (criteriu gnoseologic), apreciind întâmplările și personajele după propriile lor opinii (criteriu axiologic), recurgând cel mai adesea la câte o "poantă" sau "coda", "secțiune rezolutivă" (16, p. 298), așezată în finalul discursului, ce organizează mai bine sau mai rău succesiunea segmentelor narrative, apelând și la criterii teleologice. Discursul narativ produce astfel în același timp și un destinatar, simplă virtualitate cuprinsă în text, care urmează să fie afectat de regulile(criteriile) situației comunicative. Este de la sine înțeles faptul că generalitatea abstractă a criteriilor nu asigură și universalitatea artistică a discursurilor, acestea depinzând de capacitatea performatorie a autorilor. Criteriile sunt universalizate în și prin discurs.

Precizarea următoare este de natură metodologică: setul de reguli (criterii) amintit funcționează la două niveluri. Primul indică ceea ce s-ar putea numi un nivel obiectual: ce anume vorbesc, ce anume cunosc, ce apreciază, ce scopuri sunt expediate de către naratori, direct sau prin personaje, destinatarilor. Cel de-al doilea nivel este de natură compozițională și are în vedere, dacă menținem ordinea criteriilor amintite, felul în care sunt puse în relație instanțele comunicative ale textului pentru a permite transmiterea informațiilor necesare destinatarului, modul în care informațiile transmise sunt organizate în text pentru a fi cunoscute și înțelese de către destinatar, felul în care informațiile sunt ierarhizate în discurs pentru a putea fi apreciate valoric de către destinatar și, în sfârșit, modul în care aceleași informații sunt dispuse în text într-o anumită succesiune pentru ca destinatarul să deducă scopul comunicării. Pentru a ilustra, deocamdată doar în treacăt, maniera de manifestare compozițională a criteriilor amintite vom da un exemplu referitor la situația comunicativă. Părțile din povestire vorbite de un narator se adăunează cu părțile de povestire vorbite de un alt narator din cadrul aceluiași discurs, fiind oferite unui destinatar care se figurează ca ascultător al acestor vorbiri. Vorbirea naratorului direct din scenariul *Strigăte și șoapte* se adăunează cu vorbirea naratorului din jurnalul lui Agnes, amândouă fiind adresate destinatarului din text. Din punct de vedere al compoziției, vorbirea naratorului direct din același scenariu intră în relație cu vorbirea naratorului din Jurnalul lui Agnes, formând un dialog de un tip special, ce organizează “vocale” din discurs și, în același timp, receptarea destinatarului. Pentru cititorul mai puțin avizat, destinatarul din text poate părea figură obscură, cel puțin din punct de vedere empiric. Pentru a lămuri chestiunea dăm un exemplu: Thompson, din scenariul *Cetățeanul Kane*, este un destinatar al acțiunii vocilor lui Leland, Bernstein, Susan etc. Un asemenea

destinatar, cuprins în subiect, identificabil și printr-un nume propriu, asimilează efectele vorbirii tuturor naratorilor (vorbitoarelor) cu care stă de vorbă. Din punct de vedere al enunțării subiectului, destinatarul din text nu are în fond un alt statut decât cel al lui Thompson, exceptând faptul că el nu este cuprins direct ca personaj în subiect, fiind lipsit și de un nume propriu, ceea ce nu-i anulează rolul de a fi ascultătorul vocilor din scenariul respectiv și, ceea ce este esențial, depozitarul tuturor efectelor pe care dialogul vocilor îl produce.

Sensul poetic este generat astfel în acest sector al discursului (situația comunicativă) prin corelarea vorbirilor (și) ascultărilor ca obiect, și a vorbirilor (și) ascultărilor, ca relații compoziționale. Este de așteptat ca și celelalte reguli ale setului amintit să dețină aceleași două niveluri care, intrate într-un fel de raport de refracție (obiect/compoziție), colaborează la producerea multitudinii de sensuri sau “multiguității”, cum spune Michel J. Reddy (16, p. 139), divergente și totuși ordonate care mișună în discurs.

Este de prisos să precizăm că în studiul de față sau în oricare altul similar nu pot fi sistematizate decât rezultatele compoziționale ce decurg din setul de relații amintit (altfel ar trebui să centrăm analiza asupra unui singur discurs), pornind de la ipoteza, susținută nu numai de poetica generativă, că discursurile dețin anumite trăsături ce se manifestă sistematic. Din existența setului de reguli amintit, rezultă că faimosul punct de vedere nu poate fi definit dintr-o singură trăsătură de condei, fiind și el o combinatorie de instanțe.

III. Situația comunicativă. Vocile din scenariu. Specificitatea combinării instanțelor comunicative din scenariu. Gradul ridicat de asemănare a structurii scenariului cu structura operei literare narative nu rămâne fără consecințe și în privința discursului. Luând în seamă în acest context doar situația comunicativă se poate spune, parafrazându-l pe Bahtin, că

scenariul este plurivocal, că în spațiul textului său se încrucișează diferite “voci”. Pentru identificarea acestora vom aminti cunoscuta schemă a unităților compozițional-stilistice propusă de Bahtin (6, p. 115), în care se împarte de obicei ansamblul romanului: “1. narațiunea literară directă a autorului (în toate variantele ei); 2. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii orale curente (*skazul* - povestirea la persoana întâi); 3. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii semiliterare (scrise) curente (scrisori, jurnale intime etc.); 4. diversele forme literare, dar care nu vădese intervenția măiestriei artistice, ale limbajului autorului (considerații morale, filosofice, științifice, declamații retorice, descrieri etnografice, procese-verbale etc.); 5. limbajul individualizat din punct de vedere stilistic al personajelor” (Ibid.).

Precizând că doar rareori într-un anumit scenariu se folosesc toate aceste voci, mai oportună este deocamdată identificarea lor. Vocea directă a naratorului apare sub două forme: prima este vorbirea impersonală naratorială, care, centrată asupra obiectelor, imaginii și actelor personajelor, narează subiectul, și cea de-a doua, mai puțin răspândită, ce capătă formă monologală, fiind adresată direct destinatarului din text, comentează unele aspecte ale subiectului. Vorbirea directă a naratorului se constituie ca o prezență cu un grad ridicat de stabilitate și de frecvență, formând coloana vertebrală a enunțării. Dacă luăm drept criteriu schema lui Gerard Genette privind relațiile temporale ale vocilor față de timpul subiectului (al enunțului) (35, p. 229), vocea directă a naratorului din scenariu este doar simultană: ea relatează ce se petrece. Cea de-a doua formă, monologal-comentatoare, care poate avea o întindere limitată, ca în scenariul *A trăi* sau de o oarecare amploare ca în *Anul trecut la Marienbad*, poate fi ulterioară (referindu-se la ceea ce s-a petrecut în acțiunea subiectului), anterioară (avertizând asupra a ceea ce se va putea petrece în acțiunea subiectului) și simultană (referindu-se la ceea ce se petrece în subiect). Vocea

naratorial-comentatoare (ca și alte instanțe naratoriale oralizate, inclusiv vorbirea dialogală sau monologală a personajelor) ia din când în când locul narațiunii directe, cu care, prin intercalare, asigură continuitatea lineară a textului scenaristic. Linearitatea textului creează însă sugestia suprapunerii narațiunii directe și vocii naratorial-comentatoare și a celorlalte instanțe oralizate, suprapunere ce devine efectivă în discursul filmic. De exemplu, în scenariul *A trăi*, vocea naratorial-comentatoare care avertizează asupra modului în care va gândi personajul după ce va afla că este bolnav incurabil, fiind anterioară acțiunii propriu-zise, se suprapune peste narațiunea directă ce relatează ce se petrece în prezent (Watanabe ia un medicament - 41, p. 76). În altă parte, aceeași voce naratorial-comentatoare ne anunță dintr-o perspectivă temporală ulterioară că personajul a murit, în timp ce narațiunea directă relatează ce se petrece în prezent (ceremonialul parastasului - 41, p. 46).

Vorbirea la persoana întâi, ca formă stilizată a vocii unui personaj, deși relativ rar utilizată, este folosită mai cu seamă pentru a introduce în scenariu o anumită perspectivă naratorială. De pildă, în scenariul *Cetățeanul Kane*, “vociile” lui Bernstein, Leland, Susan etc. se inserează în discurs ca rostiri stilizate în maniera *skazului*, în măsura în care motivează introducerea în compoziția de ansamblu a discursului a unor tranșe din viața lui Kane, văzute din alte perspective naratoriale decât cele ale narațiunii directe. De regulă, asemenea voci se adresează unor destinatari concreți - în cazul citat, lui Thompson - cuprinși la rândul lor în subiect. Se pare că, mai ales în ultima vreme, unele scenarii și filme, semn al detașării lor de complexul “impurificării” literare, încep să recurgă cu mai mult curaj la vorbirea stilizată la persoana întâi, ca în *Interviu*, în care *skazul* este motivat de o anchetă jurnalistică, și, după știința noastră, exemplu destul de rar, în *E la nave va*, unde procedeul este folosit deschis, cu remarcabile efecte parodice, prin

prezența unui comentator - fotograful care se autoinclude în acțiune. Manifestările acestor voci sunt suprapuse peste narațiunea directă, în raport de simultaneitate, ulterioritate sau anterioritate cu timpul acțiunii.

Stilizarea diferitelor forme ale narațiunii semiliterare (scrise) curente, sub formă de scrisori, jurnale intime etc., nu foarte răspândită, a făcut proba utilității ei artistice în scenarii cum sunt *Jurnalul unui preot de țară* sau în *Cetățeanul Kane* (memoriile lui Thatcher).

Cel de-al patrulea tip de elemente enunțative, despre care vorbește Bahtin, considerațiile morale, filosofice, științifice etc., care nu vădesc intervenția măiestriei artistice a scriitorului, sunt legate în scenariu și în film de existența dialogurilor sau monologurilor (interioare sau exterioare) personajelor (dizertația despre capilaritate din scenariul și filmul *Femeia nisipurilor* sau procesul-verbal din *Pământul se cutremură*, prin care se anunță punerea sub sechestru a casei familiei Valastro etc.). în același capitol ar trebui incluse după toate probabilitățile și acele forme de comentarii “străine”, cum este vocea spicherului ce însoțește proiectarea filmului documentar din *Cetățeanul Kane*, prin care se asimilează în discurs un rezumat al seriei evenimentiale a eroului principal, de fapt o perspectivă naratorială de tip senzaționalist și reificator. Un “truc” narativ prin care, în același discurs, sunt opuse subiectul fabulației, primul asimilând-o pe cea de-a doua.

Limbajul individualizat al personajelor, ce apare sub forma dialogurilor și monologurilor (interioare și exterioare) ale personajelor, având împreună cu vocea naratorială directă un rol fundamental în modelarea discursului scenaristic, încheie inventarul comun al unităților compozițional stilistice, care asigură cele mai diferite situații comunicative dintre *eu*, *tu* și *el*, relevând și din acest punct de vedere afinitatea profundă dintre scenariu și celelalte forme narrative.

“Aceste unități stilistice eterogene, subliniază Bahtin, intrând în roman, se îmbină într-un sistem artistic armonios și se supun *unității stilistice superioare a ansamblului*, care nu poate fi identificat cu nici una dintre unitățile subordonate lui.

Specificul stilistic al genului românesc constă tocmai în îmbinarea acestor unități subordonate, dar relativ autonome (uneori plurilingve), în unitatea superioară a ansamblului: *stilul romanului este o îmbinare de stiluri; limbajul romanului este un sistem de «limbi»*” (s.n.; ibid.).

Ceea ce deosebește, din acest punct de vedere, discursul scenaristic de cel românesc nu este, după cum se vede, folosirea unităților amintite, ci particularitatea îmbinării lor compoziționale într-o situație comunicativă particulară. Cu toate că nu-i este interzis accesul la nici unul din procedeele amintite, spre deosebire de roman, a cărui tendință este de a se sluji în același discurs de întregul spectru al unităților respective, scenariul se poate constitui în limitele propriului gen, recurgând, la nevoie, doar la narațiunea directă. Scenariul filmului mut era în principiu tocmai un asemenea tip de discurs, “vocile” personajelor - ce apăreau sub formă de inserturi scrise

- putând fi socotite abateri de la regulă. O asemenea afirmație este confirmată de scenariul *Greva* de Eisenstein, din care cităm un fragment: “38: Anton își scoate șapca./39: toți își scot șepcile. Intră Alexeev. Strigă./40: (până la brâu) Alexeev strigă./41: (Mediu) Kocin peste cadavru; smulge notița. Se smucește în sus. Se înfurie./42: (Până la genunchi) Kocin sare la Alexeev. Alexeev îl lovește./ 43: (Apropiat) Fața lui Kocin; pumnul lovește./44: (continuare 42) Kocin cade./ 45: (apropiat) Măinile lui Kocin nimeresc în grămada de fiare./ 46: (Plan întreg) Antonov și Kliuvkin se năpustesc asupra lui Alexeev./ 47: Kocin se năpustește în cadru./ 48: (apropiat) Mâna apucă o cheie mecanică de pe bancul de lucru./ 49: (Continuarea lui 47) Kocin se arcuiește cu cheia. Aruncă./50: Alexeev este zgâlțâit

de Antonov și de Kliuvkin. Cheia nimerește în Alexeev. Cei doi se uită, Alexeev o ia la goană./51: Alexeev se apropie în fugă de aparat. Își face cruce. în plan secund, mișcare./52: Mișcarea muncitorilor (văzuți până la genunchi). Antonov se urcă, ajunge pe strung./53: (Apropiat) Antonov strigă de pe strung. (Panoramare) Muncitorii ascultă./54: (Apropiat) Fața lui Antonov. Strigă. Insert-replică: OPRIȚI MUNCA!” (32, p. 121). Contrariu opțiunilor teoretice ce se îndreptau spre scenariul emoțional, Eisenstein ne furnizează exemplul perfect al unui scenariu de fier. Dincolo de schematismul expresiei, datorat caracterului său de instrument de lucru, de decupaj tehnic, nedestinat publicării, dar și stilului supraindividual de redactare, caracteristic în bună măsură epocii, scenariul *Greva* ni se înfățișează ca un produs exclusiv al narațiunii directe, în stare pură dacă punem între paranteze replica finală. Naratorul urmărește pas cu pas mișcarea personajelor văzute într-o anumită lume obiectuală, relatând acțiunile și relațiile la timpul prezent, rezultatul fiind un discurs compact, în sens bahtian, de tip monologic. Sugestiile de decupaj cinematografic, cum sunt numerele ce indică o posibilă ordine de montaj, tipurile de încadrături etc., nu sunt plasate subcutanat ca în *Deșertul roșu*, ci sunt intercalate între diferitele faze ale narațiunii directe, fiind adresate explicit unui alt discurs, filmul virtual. Textul lui Eisenstein confirmă ipoteza lui Jacques Aumont, potrivit căreia perspectiva naratorială își subordonează punctele de vedere optice prevăzute prin notațiile de decupaj (4, p. 19): mecanismele discursului vizual trebuie să se țină scai de cele ale perspectivei naratoriale directe, pentru a modela ceea ce acesta povestește despre personaje, unui destinatar care se confundă aici cu efectele narativ-vizuale furnizate de același narator. Fragmentul din textul lui Eisenstein face astfel mai explicită situația scenariului în genere: el se constituie din punct de vedere al situației comunicative verbale ca un text monologic

în sensul dat noțiunii respective de Bahtin, dar pe de altă parte, în ansamblul său, scenariul este dialogic, deoarece presupune o relație cu un discurs străin, care, la data producerii sale, se prezintă ca un film de făcut, adică absent. Acesta, deși absent, trebuie să impună anumite condiții modelării artistice în baza căreia este produs primul, fără de care dialogul nu va fi nicio-dată posibil.

Neomologarea istorică și culturală a scenariului “emoțional” pare să fi fost determinată tocmai de incapacitatea acestuia de a dialoga cu discursul absent, pricinuită de ambiția manifestă de a practica un dialogism vocal și tonal intrinsec, cum o dovedește următoarea secvență din scenariul *începe* de A. Rijeșevski: “O imensă râpă goală. Și pe marginea acestei râpe goale - un pin uluitor de frumos. Și, alături de râpă - știți, ați văzut cum arată - o izbă rusească. Și, aproape de izbă, pe buza râpei, sub norii grei, în bătaia vântului ce urlă peste apa nemărginită, deasupra râului imens, poate chiar deasupra mării albastre... stă neclintit un om./ Vântul, vântul bate peste lumea divină.../ Și vedem apoi, cum pe marginea râpei, alături de aceeași izbă, sub norii grei, sub bătaia vântului ce urlă deasupra apei fără sfârșit, deasupra râului larg, poate și a mării.../îndelung... /înfricoșător,/disperat/cu palmele la gură,/plângea, se îneca, vorbea fără sfârșit, omul./Disperat urla - omul!/Striga/de pe marginea râpei/peste apa mare/spre malul celălalt al râului,/unde năvăleau nebunește spre aparat, ca un nor, niște călăreți.../S-au năpustit asupra aparatului, L-au distrus.../S-au îndepărtat de aparat.../în urma lor omul vorbea îndelung, plângea.../striga.../parcă Întreba:/Tatăl meu moare și mă întreabă ce am de gând și dacă nu tânjesc după o altă viață... sau și mie, ca și lui, îmi va fi frică să trăiesc!/Se vede: apa.../se văd: oameni pe celălalt mal.. /Brusc s-au oprit în fața aparatului niște călăreți,/și un flăcău minunat, un flăcău obișnuit care,/ca răspuns, peste apa largă.. /spre râpă, la râpă, spre omulețul aflat

acolo - strigă cu înflăcărare, cu indignare.../Ce stai.../Indignat, exaltat striga flăcăul-partizan:/Primii o sută de ani o să fie mai greu/după aia, o să meargă mai ușor!” (72, p. 190). Ceea ce șochează în secvența citată (segmentată de autor în paragrafe, identificate în transpunerea noastră prin barele oblice) este încercarea de a face să fuzioneze narațiunea directă a autorului cu exaltarea lirică - un fel de înflăcărare tonală, ce își are obârșia în poezia epocii. Cheia unei asemenea interpretări este sugerată de discursul însuși, care inserează în manieră textualistă, în demersul ce se vrea fundamental epic, un vers din Alexandr Blok, “Vântul bate, bate peste lumea divină”. O dată operațiunea încheiată, versul avea nevoie, cum s-ar fi exprimat Bahtin, de un anturaj verbal adecvat: elementul poetic devine elementul generator al unui context comunicativ, dominat de repetiții și inversări sintactice, de surescitări lexicale și supra-segmentale, sugerând o teatralizare imagistică, nu lipsită de pregnanță și originalitate, dar care simplifică acțiunea (ce fac ei) și încurcă relația acestora cu eu-ul naratorial și destinatarul din text, deși, paradoxal, destinatarul este identificabil gramatical (“*știți, ați văzut cum arată*” - s.n.). Se creează astfel impresia destul de ciudată că naratorul se străduiește să vorbească simultan pe trei voci: una epică, alta lirică și una cinematografică (“s-au năpustit asupra aparatului. L-au distrus...”). O asemenea plurivocalitate scăpată de sub control, în care vocea lirică o împiedică pe cea epică să observe și să povestească, anihilându-i posibilitatea să se instituie, iar amândouă conduc spre sfârșimarea aparatului, adică spre suspendarea dialogismului extern, are drept rezultat o figurare abstract-simbolică a personajelor și slăbirea coerenței discursului narativ.

Cu toate acestea, experiența scenariului emoțional nu a trecut fără să lase urme în scriitura narațiunii directe din scenariu care, cu timpul, a devenit plenară, depășind rolul unei simple relatări funcționale, asemeni unei liste de montaj a

priori, pe care scenariul de fier o profesa, asimilând o anumită putere de sugestie tonală și ritmică, pe măsură ce enunțul (subiectul) devenea tot mai complex. Ivirea dialogurilor a sporit în mod paradoxal importanța narațiunii directe din scenariu. Ceremonialul comunicativ, prin acceptarea unui nou tip de voce, crea primejdia autonomizării vorbirii personajelor, deoarece aceasta, stilizând conversația și controversa din viața cotidiană cu întreaga ei bogăție plurilingvă, putea invada discursul. Lăsate în voia lor, vocile personajelor ar fi năclăit scenariul, amenințându-i în special dezvoltarea ritmică specifică și în consecință, i-ar fi putut compromite dialogismul extern cu filmul de făcut. Singura soluție pe care o putea găsi scenariul, pentru a-și salva particularitatea, a fost să dea mână liberă narațiunii directe de a subordona vorbirea personajelor prin includerea acesteia, cu plurilingvismul ei cu tot, în lumea reprezentată, modelată prin și de subiect (enunț). Replicile personajelor, împreună cu monologurile lor interioare sau exterioare au devenit enunțuri orale (un personaj vorbește cu altul despre ceva sau cineva) într-un enunț pe care, în întregul său, narațiunea directă îl transformă într-o enunțare de rang superior - discursul scenaristic ca întreg. În cadrul acestui întreg, vorbirii plurilingve a personajelor i se îngăduie un dialogism limitat la contexte mici cu suita de imagini pe care tot narațiunea directă o produce. Deși subordonate, vocile personajelor au creat prima problemă de compoziție - relația dintre narațiunea directă, pe de o parte, și replicile și monologurile personajelor, pe de alta - la nivelul situației comunicative din scenariu.

Influențat sau nu de tradiția prozei narative, discursul scenaristic și-a complicat în continuare existența, admitând în propriul spațiu și celelalte tipuri de unități inventariate de Bahtin, amplificând în mod considerabil problemele compoziției situației sale comunicative, cu atât mai mult cu cât

narațiunea directă nu-și putea păstra prioritatea prin “pozarea” dicției sale, mai ales după experiența nereușită a scenariului emoțional. Transformarea narațiunii directe într-o unitate de rang egal cu celelalte unități compozițional-stilistice în corul polifonic al vocilor, ocupând un loc oarecare în dialogismul acestora, soluție imaginabilă teoretic, ar fi transformat scenariul în roman. Ipoteza pe care o avansăm, slujindu-ne de analiza unui text cum este *Cetățeanul Kane*, ce recurge la aproape toate unitățile amintite, este că în situația comunicativă cea mai complexă pe care și-o asumă, scenariul pentru a-și salva identitatea artistică trebuie să practice un dialogism aparent sau, mai exact spus, un monologism disimulat, fenomen compozițional a cărui specificitate bate dincolo de situația comunicativă propriu-zisă.

Narațiunea directă din scenariul lui Welles și Mankiewicz, în pofida tonului său discret și transparent, se instalează autoritar încă de la început la cârma discursului: ea descrie mai întâi atmosfera sumbră ce domnește în domeniul Xanadu, pentru a relata apoi, la fel de obiectiv și impasibil, sfârșitul personajului principal, oferindu-ne și posibilitatea de a auzi ciudata, nu încă și enigmatică, replică a lui Kane, rostită înainte de a muri, “Rosebud”. Încheindu-și această primă misiune, narațiunea directă cedează apoi locul vocii spicherului, ce comentează în jurnalul de actualități biografia aceluiași personaj, netezită în manieră reportericească, incluzând-o ca serie evenimentială în mentalitatea culturală și ideologică standardizată a amatorului de știri difuzate prin presa scrisă sau audiovizuală. În pofida abundenței sale verbale, noua voce este subordonată narațiunii directe, deoarece prima este pusă să întreprindă ceea ce a doua își interzice, din considerente estetice, să facă: relatarea retorică și superficială în câteva minute a unui destin uman. Preluând comanda demersului narativ, după abila folosire prin delegare a unei voci străine, pe care și-a subordonat-o, narațiunea directă

reapare pentru a relata ce se întâmplă în sala de proiecție după vizionarea filmului documentar. Dezamăgit că acesta nu explică semnificația celui din urmă cuvânt rostit de Kane, producătorul Rawlston îl trimite pe angajatul său Thompson într-o anchetă pentru a lămuri lucrurile. În felul acesta, Rawlston se face, fără să știe, complicele narațiunii directe, convertind sintagma respectivă într-o enigmă: “rosebud” devine “ce este rosebud?”, întrebare ce se instalează astfel în centrul compoziției discursului. În același timp, prin schițarea acestei prime alternanțe, narațiunea directă intră în concurență cu celelalte tipuri de voci, ce se va dovedi decisivă din punct de vedere al situației comunicative pentru întreaga coerență a discursului. Narațiunea directă provoacă astfel celelalte voci la un fel de concurs care are drept miză tocmai dezlegarea enigmei.

Orientată în vederea soluționării unei asemenea sarcini, narațiunea directă intră și ea destul de repede în impas, deoarece, relatând întâlnirea dintre Thompson și Susan, cea de-a doua soție a lui Kane, aceasta refuză să stea de vorbă cu anchetatorul. Umilită, narațiunea directă trebuie apoi să-l urmeze pe întreprinzătorul anchetator la biblioteca fundației Thatcher, incluzând în ceremonialul comunicativ memoriile fostului tutore. Cu toate că nu destăinuie ce înseamnă rosebud, confirmând în această privință cele mai rele așteptări, memoriile lui Thatcher, în alte privințe, nu dezamăgesc. Thompson, și o dată cu el, destinatarul din text, află cum Kane, copil fiind, a fost luat, împotriva voinței sale chiar de Thatcher din casa părinților săi, cum după ajungerea la vârsta majoratului, potrivit legatelor testamentare, personajul principal intră în posesia unei mari averi, dar își contrariază tutorele preferând să conducă un ziar în loc să se ocupe de afaceri etc. Pe scurt, pe măsură ce enigma se amplifică, personajul se conturează, destinatarul din text fiind chiar produsul acestor efecte contradictorii. Deși reapare pentru scurt timp, relatând doar modul

cam grosolan în care Thompson părăsește fundația Thatcher, narațiunea directă îl desolidarizează pe destinatarul explicit (Thompson) de destinatarul implicit, deoarece pe primul îl interesează enigma doar în latura sa pur logică, în timp ce pe celălalt destinatar, destinul ciudat al lui Kane - un copil sărac, transformat în câteva pagini de discurs, fără voia lui, într-un tânăr milionar impertinent și protestatar - începe să-l fascineze. Narațiunea directă dislocă enigma dintr-o singură lovitură. Pentru Thompson, ea rămâne o simplă ghicitoare, pentru destinatarul implicit ea devine o taină umană, a cărei umbră, încărcată de sugestii, încântă estetic.

Vocea lui Bernstein (fostul administrator al averii lui Kane), pusă în mișcare de curiozitatea doar funcțională a lui Thompson, care ia din nou locul narațiunii directe, amplifică destinul contradictoriu al personajului și, o dată cu el, tensiunea dintre cele două enigme (de fapt dintre ghicitoare și enigmă). Intrat în posesia averii, ceea ce ar fi presupus în mod normal fructificarea situației sale de stăpân, Kane dă curs unui enorm simț al ludicului. Jocul de-a presa, de-a istoria, de-a arta, de-a dragostea și însurătoarea, alături de jocul, mult mai periculos, cu capitalul și puterea, compun fațetele unei existențe ciudate, a cărei mobilitate nu poate fi compatibilă cu un răspuns "logic", cum pretinde Thompson. Narațiunea directă, ce intervine din nou pentru scurt timp, pare și ea neputincioasă să soluționeze lucrurile și, ca urmare, dă din nou cuvântul altei voci, vocii lui Leland, care, eventual, ar putea aduce un plus de claritate. Inventarierea dezastrelor lui Kane (dezastrul primei căsnicii, cel al luptei politice, al prieteniei etc.) ne cufundă și mai adânc în misterul existenței personajului, *rosebud* devenind în același timp un cuvânt cu totul obscur, aparținând parcă unei limbi moarte și indescifrabile. Ultimele alternanțe ale vocilor (narațiunea directă/vocea lui Susan și narațiunea directă/vocea lui Raymond) conduc ceremonialul comunicativ către un blocaj

complet: taina umană nu vrea să se desferece, ajungând în situația ghicitorii lui Thompson. Destinatarul explicit și cel implicit par a fuziona, semnificația mecanică a ghicitorii și cea uman-artistică, din pricina unei supraîncărcări interrogative, ajung în același punct mort.

Acestui echilibru ivit în concursul dialogic al vocilor, care tinde să reifice destinul personajului, i se opune însă autoritar la fel cum începuse, narațiunea directă, care zvâcnește, cum s-ar spune, pe ultimii metri: păstrându-se ca și până acum, fără să-și divulge tactica, la cârma discursului, narațiunea directă îl pune pe destinatarul din text, ignorându-l cu totul pe cel explicit (Thompson), să afle că "rosebud" este de fapt un nume propriu, atribuit unei săniuțe cu ajutorul căreia Kane încercase să se apere de Thatcher, când acesta venise să-l ia de acasă, întrerupându-i joaca. Discursul se încheie monologic, așa cum începuse. Celelalte instanțe comunicative, incapabile să se autonomizeze, lăsându-se subordonate de către narațiunea directă, permit acesteia să ducă la capăt contractul comunicativ cu destinatarul implicit, pe seama lui Thompson și a naratorilor săi, nu înainte de a produce la nivelul situației comunicative un desen compozițional viguros și incitant, dând sau luând cuvântul celorlalte voci, determinând expansiunea și proporțiile acestora, precum și combinarea lor alternativă. În plus, declanșând începutul, narațiunea directă imprimă discursului o anumită desfășurare semantică, după cum, pentru că tot ea este cea care încheie ceremonialul comunicativ, își asumă și răspunderea, în pofida alternării propriei sale dicțiuni cu celelalte voci, de a conduce desfășurarea sensului spre un punct anumit, știut numai de ea. Dialogismul vocilor pare a fi fost admis doar pentru a se putea admira puterea monologizantă, unificatoare a narațiunii directe.

Există însă destule motive ca această performanță să nu fie totuși exaltată. Subordonarea de către narațiunea directă a

celorlalte voci este înlesnită de faptul că acestea, ca prezențe nemijlocit verbale, dețin o pondere, de regulă neînsemnată. De pildă, din textul memoriilor lui Thatcher, ce numără, după cum aflăm de la un personaj, cincizeci și nouă de pagini referitoare la Kane, scenariul “reproduce” în pasajul introductiv ceva mai puțin de un rând: “L-am întâlnit pe Mr. Kane pentru prima oară în 1871...” (95, p. 39), iar mai târziu și mai puțin: “în iarna lui 1929...” (95, p. 39). Vocile narative oralizate, cu excepția comentariului din filmul documentar, nu au nici ele o amploare mai mare. Desprinsă din conversația cu Thompson (95, p. 56), vocea lui Bernstein nu apucă să rostească decât: “în prima zi, când Mr. Kane a luat în mână «Inquirer»...”, după care amuțește. Mai mult, vocea lui Leland nu reușește nici măcar să se desprindă din contextul conversației cu anchetatorul (95, p. 56). După amuțirea vocilor oralizate sau după întreruperea textului scris al memoriilor lui Thatcher, care, reduse dimensional, joacă rolul unor inserturi, acestea se obiectivează, comportându-se ca manifestări verbale asemeni narațiunii directe, cu toate că din punct de vedere al informațiilor comunicate ele nu depășesc rația ce li se cuvine unor rostiri subiective. Se produce aici ca și în scenariul emoțional o anumită contaminare, dar în sens invers: narațiunea directă este cea care dă formă anturajului verbal al discursului scenaristic, impersonalizând vocile subiective, și nu invers. Iar atunci când totuși ponderea rostirii verbale nu poate fi subdimensionată, cum se întâmplă cu vocea lui Agnes din finalul scenariului *Strigăte și șoapte*, aceasta este nevoită să capete rolul vorbirii dialogale sau monologale a personajelor ori a vocii naratorial-comentatoare, să devină enunțare oralizată, eventual pluri-lingvă, cuprinsă însă în plasma enunțului (subiectului) scenariului. Dialogismul real creat aici, cu efect artistic remarcabil, ține de relația obișnuită dintre semnificațiile vorbirii oralizate și cele ale narațiunii directe. Vocea din

jurnalul lui Agnes vorbește despre sentimentul de plenitudine umană trăit de eroină (despre care destinatarul din text știe că a murit), provocat de venirea surorilor sale în casa părintească, în timp ce narațiunea directă relatează o scenă - plimbarea celor trei surori în grădina casei pe vremea adolescenței lor. Dialogismul se creează luând ca termen de referință narațiunea directă, care admite autonomia vocii propriu-zise doar în măsura în care ultima se raportează opozițional la ea însăși (narațiunea directă).

Compoziția instanțelor comunicative poate căpăta astfel, în principiu, la nivelul enunțării din scenariu două forme fundamentale. Mai întâi, este vorba de relația simplă ce execută un contract de comunicare în care un *eu unic* (narațiunea directă) transmite un mesaj (subiectul-enunț) despre ce fac niște agenți/pacienți multipli, *ele* (personajele), unui destinatar implicit (din text). În anumite situații, narațiunea directă se poate dedubla, folosindu-și și vocea naratorial-comentatoare, ceea ce nu schimbă în mod radical situația comunicativă pe care o schițăm. Modificări semnificative nu se produc în aceeași ordine, nici atunci când un personaj, de regulă central (element al subiectului-enunț), își asumă și funcția narațiunii directe, deși aceasta capătă un anumit grad de subiectivizare, formulă în care vocea naratorială-comentatoare de care personajul se slujește poate fi nemotivată (personajul din filmul *Toba de tinichea* își comentează din când în când viața pe care și-o povestește) sau motivată (personajul din *Jurnalul unui preot de țară* se autocomentează prin mijlocirea textului jurnalului său). În acest caz efectul de dialogizare se produce în baza relațiilor opoziționale dintre enunțările verbale sau scrise ale personajelor și imaginile, situațiile, acțiunile etc. create de narațiunea directă.

În cel de-al doilea caz, compoziția situației comunicative se complică pentru că narațiunea directă delegă agenți de

comunicare subordonați, verbali sau scripturali. Aceștia pot căpăta forma unor monologuri exterioare sau interioare care, la rândul lor, pot fi motivate (vocile lui Bernstein, Leland etc.) de întrebările unor destinatari (Thompson), sau prin caracterul convențional al unor texte scrise, cum sunt memoriile lui Thatcher sau jurnalul lui Agnes. Agenții de comunicare verbali sau-scripturali sunt recrutați însă dintre personajele subiectului-enunț (condiție obligatorie pentru că altminteri nu ar avea despre ce să vorbească), care se adresează unor destinatari expliți, recrutați din același mediu (pentru că altfel nu ar avea cine să le motiveze vorbirea). În mod simetric, așa cum narațiunea directă își recrutează agenții dintre personaje și destinatarul implicit își recrutează destinatarii expliți tot dintre personaje (condiție de asemenea obligatorie pentru că, în caz contrar, cei dintâi nu ar avea cui să vorbească). Contractul se execută astfel la două niveluri: primul este desemnat de relația de bază (eu, tu, el) și cel de-al doilea e desemnat de existența unor mandatar subordonați, ce mediază relația simplă dintre *eu* - *tu* și *el*, sporind potențialul compozițional al situației comunicative din scenariu.

Executarea contractului comunicativ presupune folosirea vorbirii, a aspectelor sale modale și temporale, și de asemenea, a unor anumite registre ale acesteia. Așa cum am văzut mai sus, dintre cele câteva registre ale vorbirii, narațiunea directă din scenariu este nevoită să recurgă doar la relatare și descriere, iar personajele, și la conversație. Sub aspect modal și temporal, narațiunea directă folosește numai indicativul prezent, personajele, în schimb, având libertatea să utilizeze toate modurile și timpurile. Dacă însă vocile sau prezențele scripturale aparțin unor personaje, aspectul modal se complică. În cazul în care vorbirea acestora nu capătă pondere verbală, trebuie să folosească indicativul, recurgând de regulă, cel puțin în limba română, la perfectul compus ("în prima zi, când Mr. Kane a

luat în mână «Inquier» - spune Bernstein, Thatcher imitându-l în scris: “L-am întâlnit pe Mr. Kane...”), voci-insert care, după ce marchează strict referențial, temporalitatea diferită, renunță la marca perfectului compus pentru a o folosi pe cea a indicativului prezent ca și narațiunea directă. Dacă însă o voce capătă oarecare întindere, ca jurnalul lui Agnes sau vocea spicherului, acestea, sub aspectul modului și cel al timpului, capătă asemeni dialogurilor deplină libertate, fără însă a se putea degaja de subordonarea impusă de vocea narațiunii directe. Destinatarul explicit, fiind personaj, are posibilitatea de a se sluji în manifestările sale verbale de toate categoriile modului și ale timpului. Se naște astfel un paradox în felul său uimitor. Cu cât o voce suferă mai multe restricții gramaticale (narațiunea directă), cu atât este mai puternică sub raportul subordonării celorlalte voci care în principiu nu sunt constrânse de nici o regulă.

Ceea ce interesează în mod deosebit sunt aici relațiile temporale caracteristice celor două forme fundamentale ale compoziției instanțelor comunicative din scenariu. În primul tip de compoziție, când un eu unic (narațiunea directă) transmite un mesaj (un subiect-enunț) despre ce fac niște agenți/pacienți multipli unui destinatar implicit, indicativul prezent devine un timp monologizant, unificator. Eu-l spune ce face sau pățește el (ele - personajele), unui tu cuprins în același timp. Discursul se desfășoară într-un prezent continuu, manevrând unități de comunicare ce trec printr-un acum, ce vin dinspre un înainte și se îndreaptă spre un după. Cauzalitatea se confundă astfel cu succesiunea, creând impresia că ce se petrece acum este efectul a ceea ce s-a petrecut înainte și cauza a ceea ce se petrece după. Monologismul unificator al narațiunii directe nu se dezmințe nici dacă discursul se slujește de retrospecții (ceea ce deja s-a petrecut) sau (și) de prospecții (ceea ce ar urma ori s-ar putea să se petreacă). Ambele dimensiuni, încărcate în sine cu

mărcile temporalităților proprii, trec și ele prin filtrul narațiunii directe, ca și când s-ar petrece și ele acum. O asemenea distorsiune profită pe de o parte, de mobilizarea formelor trecutului și viitorului și de ambiguitatea gramaticală a prezentului, care poate semnifica foarte bine, pe lângă acțiuni care se petrec acum, în momentul vorbirii, și acțiuni din trecut (așa-zisul prezent istoric), și acțiuni care se vor petrece sau acțiuni nesituate precis în timp (prezentul iterativ), ori, în sfârșit, acțiuni care se înfăptuiesc indiferent de timp (prezentul gnomic). Omogenizarea monolitică a timpului de către narațiunea directă are ca prim efect suprapunerea duratei enunțării cu cea a receptării (a vizionării), absolut necesară desfășurării discursului filmic, și un al doilea care ține de alienarea prezentului însuși. Un prezent, care potențial semnifică orice dimensiune temporală, este singurul ce se poate lăsa “conjugat”, de fapt, dislocat, în valori ale duratei care, pierzându-și gramaticalitatea, sunt modelate de contextele compoziționale, adică din diferite perspective naratoriale. Acest ultim efect explică, pe de altă parte, de ce dialogizarea vocilor în sens bahtian are în scenariu un rol atât de restrâns. Pentru a examina însă perspectivele naratoriale și eventuala dialogizare ce poate fi tolerată de discursul scenaristic chiar prin jocul perspectivelor naratoriale, trebuie să părăsim situația comunicativă devenită irelevantă în favoarea situației de cunoaștere, prezidată de regulile gnoseologice ale universului ficțional.

IV. *Situația de cunoaștere. Regulile gnoseologice. Procedee compoziționale (micro și macrotextuale) ce decurg din situația de cunoaștere.* Situația comunicativă nu se confundă cu cea de cunoaștere pentru simplul motiv că ceea ce se comunică la un moment dat poate îmbrățișa o tranșă mai mare sau mai mică din universul ficțional și de asemenea pentru că ceea ce se comunică poate fi adevărat sau fals, nu în sensul raportării la realitatea propriu-zisă ci la realitatea imaginară modelată în

discurs. Memoriile lui Thatcher, instanță scripturală din *Cetățeanul Kane*, comunică numai acea tranșă din viața personajului central care asimilează acțiunile și relațiile comune din seria evenimențială Kane și, respectiv, Thatcher. Discursul în ansamblul său nu pune sub semnul îndoielii “adevărul” spuselor fostului tutore, dar, prin forța lucrurilor, mărturia acestuia este parțială în raport cu destinul personajului în ansamblul său. În mod diferit, cele două mărturii ale tăietorului de lemne despre crima petrecută în scenariul și filmul *Rashomon* sunt lacunare, în sensul că personajul în cauză nu a fost martor al întregului eveniment, și în același timp îndoielnice, deoarece din diferite motive el povestește versiuni contradictorii asupra ceea ce pare să fi cunoscut.

Deși diferită de situația comunicativă, situația de cunoaștere moștenește figurile celei dintâi, legându-le însă printr-un contract gnoseologic prezidat de propriile sale reguli, dându-le astfel un alt statut. Narațiunea directă, ca dicțiune verbală, devine eu naratorial care stabilește un contract cu un destinatar (fostul ascultător implicit), devenit acum un tu naratorial (naratarul, în limbajul criticii franceze), de a povesti ceea ce știe despre ceea ce face și suportă el/ele (personajul/personajele subiectului-enunț). Enunțarea presupune din capul locului niveluri asimetrice de cunoaștere a lumii ficționale de către cei trei parteneri. În principiu, eu-l naratorial dispune de orizontul cel mai larg de cunoaștere, altminteri nu s-ar apuca de povestit, dar această superioritate trebuie relativizată deoarece el relatează adesea, mai ales în scenariu, o povestire pe cale de a se constitui. Pe de altă parte, personajele își au și ele viața lor, și ea pe cale de desfășurare, orizontul lor de cunoaștere fiind mobil, iar în anumite situații au motive întemeiate, asemeni tăietorului de lemne, să fabuleze, să mintă, să omită etc., din cauza relațiilor lor mai mult sau mai puțin cordiale cu alte personaje, această suspiciune mergând până acolo încât nu-și

încredințează secretele nici eului naratorial. În plus, eu-ul naratorial poate fi sceptic uneori privind capacitatea sa cognitivă, care se combină, de regulă, cu cinismul sau scepticismul personajelor privind propria lor facultate de cunoaștere. Deci eu-ul naratorial poate ști mai mult sau mai puțin decât personajul, dar nu trebuie exclusă nici posibilitatea ca cei doi să se afle la paritate. Ascultătorul, destinatarul naratorial (naratarul) are o situație cu totul specială. Inițial, el nu știe nimic, este o cunoaștere zero. Inferioritatea netă inițială în planul cunoașterii lumii ficționale nu este, cum s-ar putea presupune, și o inferioritate în planul funcționării artistice a situației gnoseologice. Starea de cunoaștere zero a naratarului este o stare încordat-activă, care plasează instanța amintită în poziția cea mai avantajoasă, asemănătoare poziției unui creditor care nu a investit în eu-ul naratorial decât un capital de încredere, ce trebuie restituit totuși necondiționat sub forma unor oameni-povestiri, cum ar spune Tzvetan Todorov (81, p. 190), la un termen scadent irevocabil - limita terminală a enunțării.

Trebuie observat însă că deși contractul gnoseologic este un act cum nu se poate mai serios, implică și plăcerea comunicării, fără de care gravitatea cunoașterii ar deveni searbădă și morocănoasă. Naratarul nu trebuie pur și simplu informat, ci încântat, sedus și mai ales inițiat. Dacă inițierea personajului privește anumite tipuri de enunțuri-subiect, inițierea naratarului într-un anumit domeniu al omenescului este elementul central al condiției sale dintotdeauna. Nu degeaba anumite personaje celebre din istoria literaturii - să-i amintim doar pe Ulise și Don Quijote - sunt transformate și în destinatari (naratari) pentru ca, prin auzirea propriilor lor povești, să-și desăvârșească inițierea săvârșită ca personaje. Situația de cunoaștere din discursul narativ trebuie să producă efecte asupra destinatarului din text ceea ce presupune stăpânirea unor strategii ale formelor de cunoaștere.

Dacă punem între paranteze obiectul cunoașterii, cum metodologic suntem siliți să o facem, situându-ne doar la nivelul formelor de cunoaștere antrenate de enunțare, acestea devin, ca și instanțele comunicative, elemente ale compoziției. Disparitățile (paritățile) de cunoaștere dintre eu-ul naratorial și personaje - ce antrenează întotdeauna procesul de inițiere a destinatarului din text, devenind elemente compoziționale - pot avea în vedere fie contexte mai mari sau mai mici ale discursului, fie discursul în întregul său.

Suspansul. Formele de suspans. Noțiunea de suspans, atât de des folosită în jargonul scenaristic și regizoral, în parte compromisă de filmele de acțiune pură, reprezintă totuși un element indispensabil strategiei narative degajate de situația de cunoaștere. În fond, suspansul presupune relația dintre previzibil (ce se știe) și imprevizibil (ce nu se știe), care antrenează cele trei figuri ale enunțării, punând adesea în opoziție scopul personajului și cauzalitatea obiectivă a acțiunii. Unul dintre maeștrii procedeului, Hitchcock, face o distincție netă între suspans și surpriză, schițând o primă tipologie, sumară încă, a procedeului respectiv. “Diferența dintre suspans și surpriză - spune cineastul american - este foarte simplă... Cu toate acestea în filme există adesea o confuzie între cele două noțiuni. Suntem în timpul unei convorbiri, există poate sub această masă o bombă și conversația noastră este foarte obișnuită, nu se petrece nimic special, când, dintr-o dată: bum, explozie”. Într-o asemenea situație, adaugă Hitchcock, publicul este surprins dar scena este absolut obișnuită, lipsită de interes. “Acum să examinăm suspansul. Bomba este pusă sub masă și publicul știe, probabil pentru că l-a văzut pe anarhist când a pus-o. Publicul știe că bomba va exploda peste o oră și știe că mai este un sfert de oră - există un ceas în decor —; aceeași conversație anodină devine imediat foarte interesantă pentru că publicul participă la scenă. El dorește să spună personajelor de

pe ecran: «Lăsați pălăvrăgeala voastră atât de banală, există o bombă sub masă, ce va exploda numaidecât». În primul caz s-au oferit publicului cincisprezece secunde de surpriză în momentul exploziei. În cel de-al doilea caz, îi oferim cincisprezece minute de suspans”. Hitchcock nu disprețuiește în principiu nici surpriza când “imprevizibilitatea încheierii acțiunii constituie sarea povestirii” (90, p.54). Adept al surprizei și al suspansului, Hitchcock implică în discuție factorul cunoașterii, care devine regula de bază a contractului de comunicare ce pretinde o anumită formă de organizare compozițională a micro-contextelor discursului. Sistematizarea tipurilor de suspans poate fi generată de variabilitatea regulii gnoseologice - a ști - în funcție de porția de cunoaștere destinată celor trei figuri ale textului. Pentru ca regula să funcționeze este necesar să precizăm că personajele prezente într-un context narativ oarecare nu dețin același statut în jocul cunoașterii, urmând să fie luat în calcul doar acel personaj sau grup de personaje care, cu ajutorul verbului a ști, produce efectul cel mai intens asupra destinatarului.

Tipul a: Naratorul și naratarul știu ce se va întâmpla sau de ce un alt personaj face o anumită acțiune, în timp ce personajul ce va fi afectat de acea acțiune nu știe. De exemplu, în scenariul și filmul *Valurile Dunării* naratorul știe că Toma coboară în cala șlepuului pentru a lua arme, cititorul (spectatorul) din text este prevenit de narator asupra naturii acțiunii primului personaj, dar Mihai nu cunoaște nici acțiunea și nici mobilul întreprinderii acestuia. Suspansurile din începutul scenariului și filmului *A trăi* se organizează compozițional până la secvența spitalului utilizând același tip: naratorul știe că Watanabe va muri, informându-și naratarul în acest sens, în timp ce Watanabe, inconștient, exersează obișnuita sa existență larvară. După cum se vede, modelul preferat de Hitchcock poate funcționa nu numai pentru a stârni interesul exterior al

naratarului pentru viața fizică a personajului, ci și pentru a produce un anumit efect etic.

Tipul b: Naratorul nu știe ce s-a întâmplat sau nu știe cum s-a întâmplat o anumită acțiune, fiind nevoit să-și lase naratarul în aceeași stare de inocență, în timp ce personajul, fiind în cunoștință de cauză, nu dă în vileag ceea ce știe. Este cazul obșnuitelor crime comise de diferiți răufăcători în filmele polițiste, despre care anchetatorul, și o dată cu el, spectatorul abia urmează să se lămurească, deoarece în momentul comiterii delictului nici unul dintre ei nu-l cunoaște pe făptaș. Un asemenea model de suspans este preluat de Kurosawa în *Rashomon*, unde Tajomaru pare să știe cine, de ce și cum (s)-a comis crima, dar naratorul și naratarul nu știu, enigma perpetuându-se până în final, neexistând certitudinea absolută nici măcar cu privire la adevăratul făptaș. Ca și în cazul scenariului *A trăi*, jocul cunoașterii faptului intră în sfera unei ambiguități care stimulează interpretarea etică. Același tip de suspans include în compoziție, mai ales atunci când el este plasat la începutul enunțării, elementul oracular. În începutul scenariului și filmului *Cetățeanul Kane*, personajul știe ce înseamnă “rosebud”, fără ca naratorul și naratarul să știe, întregul discurs fiind mobilizat în vederea aflării semnificației cuvântului respectiv.

Tipul c: Cele trei figuri ale textului știu ce s-a întâmplat sau ce se va putea întâmpla, tensiunea discursului decurgând în primul caz din incertitudinea sub semnul căruia este pus un anumit personaj. În cazul filmelor de acțiune, efectul unui asemenea tip de suspans generează cunoscuta dilemă îl prinde/nu-l prinde. În *Valurile Dunării*, naratorul, personajele și naratarul știu că de vas se apropie o mină, dar efectul exterior (vasul va fi distrus sau nu va fi distrus) este proiectat asupra existenței lui Toma, care își asumă riscul jocului periculos cu ucigătoarea armă. Proiectarea într-un spațiu etic

extrem de dens a acestei formule de suspans o regăsim în *A trăi*, după ce și Watanabe află că e bolnav incurabil, ajungând și el la paritate în planul cunoașterii cu naratorul și naratarul. În acest caz, efectul produs privește câștigarea sau nu a unei anumite dimensiuni umane a personajului ce întreține tensiunea morală a discursului. După înmormântarea lui Watanabe, funcționarii, foștii colegi ai defunctului, trec de la prima formă de suspans (ei nu știu că Watanabe a știut că va muri, în timp ce naratorul și naratarul sunt edificați de mult asupra acestui lucru), la cea de-a treia (ei știu că Watanabe presimțea că va muri), ceea ce exaltă temporar fragila fibră etică a personajelor în cauză, producând un efect de distanțare, și ea etică, a naratarului față de liota funcționarilor.

Tipul d: Cele trei figuri ale textului nu știu ce se va întâmpla sau ce s-a întâmplat, gradul lor de cunoaștere fiind la paritate, dar la un nivel zero. O asemenea formă de suspans este surpriza despre care vorbea Hitchcock, care, indiferent de numele care o desemnează, este rezultată din același joc al regulii gnoseologice. Finalul unui scenariu polițist, cum e *Filiera franceză*, sau sfârșitul scenariului și filmului *Profesiune: reporter* recurg la serviciile tipului de suspans amintit, care își verifică astfel randamentul potențial. În filmul american, naratorul, personajul și naratarul nu știu că va fi pedepsit un polițist și nu infractorul, în timp ce în subiectul scenariului lui Antonioni, cele trei figuri ale textului nu știu cine l-a asasinat pe erou. Eficacitatea tipului patru de suspans poate fi probată și prin plasarea sa în partea de început a subiectului, ca în *Hoți de biciclete*, în care cele trei figuri ale enunțării nu știu nimic despre autorul delictului.

La capătul acestei succinte descrieri a tipurilor de suspans sunt necesare câteva precizări. După cum s-a văzut, utilitatea elementului compozițional amintit este indiscutabilă, indiferent de calitatea artistică a discursului. Opere literare majore ca

Iluzii pierdute, Roșu și negru, Educația sentimentală, Război și pace, Crimă și pedeapsă, În căutarea timpului pierdut, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Ion, Enigma Otiliei etc., nu se sfiesc să recurgă la un asemenea procedeu, bănuind nu de puține ori de vulgaritate. Scenariul și filmul au transformat suspansul în unul din mijloacele importante de seducție a naratarului, calitatea artistică a procedurii fiind dependentă de natura efectului produs și nu de practicarea lui. Scenariile și filmele care își proiectează un naratar naiv, avid de senzații tari și elementare, vor face din suspans un instrument rudimentar de produs panică, stres emotiv etc., salvat uneori, cum este cazul unora dintre filmele lui Hitchcock, de maliție parodică ce vizează adesea chiar suspansul ca atare. Efectele cele mai înalte ale suspansului în scenariu și film țin de inițierea progresivă și tensionată a destinatarului din text în tainele existențiale profunde ale personajului și, prin mijlocirea lor, în viziunea mereu enigmatică a autorului. În sfârșit, așa cum a rezultat și din exemplele date, relația dintre cele trei figuri ale textului nu pare a fi dominată sistematic de un anumit tip de suspans, ci de randamentul maxim pe care îl asigură schimbarea - să o numim doar abilă - a registrelor acestuia.

Relevarea scopurilor (motivațiilor) personajelor. Situația de cunoaștere ce antrenează cele trei figuri ale enunțării nu poate omite scopurile personajelor, despre care în sine ne-am ocupat mai sus, și care acum ne interesează doar în măsura în care intră în contractul gnoseologic. Înainte de a ajunge etos, voință morală care domină întregul comportament al personajului, scopul (scopurile) se manifestă microcontextual, determinând predicatul analitice și catalitice. Relevarea acestor date inerente personajului de către narator naratarului nu presupune coincidența obligatorie a acestei relevări cu acțiunea care este influențată, determinată etc. de respectiva motivație. Motivația și acțiunea pot fi inserate în puncte diferite ale discursului,

natura efectului fiind dependentă mai cu seamă de relația dintre cele două puncte de inserție. Schematic vorbind, relevarea scopului - act fundamental al situației de cunoaștere, care antrenează cele trei figuri ale enunțării - poate căpăta trei forme, a: relevarea scopului este anterioară acțiunii care ar urma să-l instituie (grupul de femei din *A trăi* umblă prin birourile primăriei pentru a obține aprobarea transformării unui maidan într-un parc, scop relevat naratarului din capul locului); b: relevarea scopului este simultană cu acțiunea care ar urma să-l instituie (Kane își demolează apartamentul cu scopul de a distruge din existența sa urmele existenței soției care tocmai l-a părăsit); c: relevarea scopului este ulterioară acțiunii care îl mediază (Watanabe s-a apucat de băutură, află naratarul ulterior, pentru a se autodistruge). Ca și tipurile de suspans, registrele relevării scopului par a funcționa în discursul scenaristic după principiul randamentului maxim, modificările în practicarea lor urmând să dezautomatizeze modelul perceptiv al naratarului, care, dacă ar fi obișnuit cu receptarea unui singur registru, nu ar mai percepe cu aceeași acuitate semnificația relației dintre acțiunea și scopul personajului. Trebuie observat, în același timp, că între scopul global al personajului și scopurile sale legate de acțiunile contextelor nici nu există o relație lineară, ci corespondențe secrete, adesea tensionate. Personajul își poartă scopurile imediate, conștient sau nu, asemeni unor măști pe care de cele mai multe ori le schimbă o dată cu fiecare acțiune în parte, pentru ca, abia finalmente să-și releve cu adevărat patosul ca produs sublimat al scopurilor risipite pe traseul discursului.

Elipsa. Elipsele fac parte din situația comunicativă într-un mod neobișnuit: ele desemnează acele părți virtuale ale universului ficțional al personajelor pe care dintr-un motiv sau altul naratorul nu le relevă naratarului. Paradoxal, materia ficțională pusă în elipsă nu face parte în principiu din discurs, dar elipsa

ca stare este un element al acestuia. Prin manevrarea elipselor, naratorul îi atrage atenția naratarului asupra semnificației eventuale a omisiunilor din discurs. Pentru a nu complica inventarul de termeni utilizați vom adopta noțiunile de elipsă și de paralipsă (35, p.139), socotindu-le pe ambele ca o distincție suficientă în familia acestei forme compoziționale: elipsa activă și elipsa vidă (paralipsă). Cea din urmă presupune eliminarea din discurs a unui timp vid de acțiune sau a unei acțiuni golate de ori ce fel de semnificație pentru un anumit discurs. Elipsa vidă este pur și simplu o săritură în durata discursului, care nu are nici un fel de consecințe asupra personajelor (un fel de amnezie benefică a naratorului), de pe urma căreia naratarul nu resimte nici un efect. Elipsa activă relevă că, ceea ce se petrece între timp, poate fi uneori la fel de semnificativ cu ceea ce se petrece în timpul discursului. O secvență celebră din *Cetățeanul Kane*, ce relatează destrămarea relațiilor conjugale dintre personajul principal și Emily, prima sa soție, ne pune la îndemână asemenea elipse active, în absența cărora acțiunea ce semnifică procesul amintit ar fi de nepovestit. Elipsele active sau vide pot fi identificate mai întâi după poziția pe care acestea le ocupă în fazele-părți ale discursului. Acestea pot separa episoadele de secvență, secvențele de secvențele limitrofe și, în sfârșit, ritmele între ele. Din acest punct de vedere, elipsele introduc în desfășurarea discursului scenaristic elemente de discontinuitate temporală, având un important efect ritmic, întrucât acestea se opun fazelor-părți în înlănțuirea cărora domină continuitatea temporală.

Judecate în sine elipsele active, urmându-l pe Gerard Genette, sunt: explicite și implicite. Elipsele *explicite*, apărând în scenariu sau film prin utilizarea, în ultima vreme cu o oarecare insistență, a unor inserturi explicative, de genul celor folosite în filmul mut (“un an mai târziu...”) sau prin simpla datare a unor episoade care segmentează desfășurarea

discursului, ca în *Andrei Rubliov*. Tot în această categorie intră și elipsele marcate de explicații furnizate de vocea naratorială-comentatoare, utilizată, cum s-a văzut în scenariul *A trăi* sau în *Rocco și frații săi*, unde ruptura temporală dintre diferite grupuri de secvențe este motivată cu ajutorul unor dialoguri ale personajelor. Elipsele *implicite* sunt plasate de narator între episoadele de secvențe, între secvențe etc., pe care naratorul trebuie să le descopere singur, stimulată e adevărat și de discontinuitatea spațială ce o însoțește de obicei pe cea temporală: într-o frumoasă secvență din filmul *Dantelăreasa*, în care Beatrice și François se caută unul pe celălalt, elipsele construiesc o acronologie discretă subliniată de diferite regimuri de iluminare, de trecere pe rând a unui personaj prin aceleași locuri în momente diferite, ori prin modificarea vestimentației celor doi etc. Elipsele, mai cu seamă cele implicite, folosite în scenariu și film, au un grad mai ridicat de activism estetic atât prin folosirea lor sistematic-armonică, cât și prin sublinierea foarte apăsată a funcției lor metonimice: construirea întregului din părți distincte. Din acest punct de vedere, elipsele construiesc în ordinea receptării un fel de primă schemă a desenului compozițional al scenariului și filmului.

Elemente compoziționale ale scenariului ca întreg ce decurg din situația gnoseologică. Situația de cunoaștere care antrenează cele trei figuri ale enunțării dă seama și de unele forme compoziționale care îmbrățișează discursul ca întreg. Disparitățile (paritățile) de cunoaștere dintre eu, tu și el compun discursul din perspective naratoriale, care, potrivit unităților stilistice compoziționale descrise în cadrul situației comunicative, pot fi unice sau multiple. Folosirea exclusivă a vocii narațiunii directe generează o perspectivă naratorială unică. Un eu naratorial unic urmărește desfășurarea subiectului-enunț pentru a povesti naratarului cum se descurcă personajele în universul ficțional al discursului. Multiplicitatea

perspectivelor naratoriale este generată de situația comunicativă din cea de-a doua versiune compozițională a sa. Dicțiunea narațiunii directe, devenită în situația de cunoaștere eu naratorial, implicit își recrutează agenți naratoriali (Leland, Bernstein, Thatcher) care, în situația de comunicare, joacă rolul unor voci (vocea lui Leland, Bernstein etc.) sau al unor instanțe scripturale (memoriile lui Thatcher). În mod simetric, destinarii expliți ai vocilor și instanțelor scripturale din situația comunicativă generează în situația de cunoaștere, destinatari ai povestirilor, agenți naratariali (Thompson). Agenții naratoriali și agenții naratariali, fiind personaje, aparțin simultan enunțului-subiect și enunțării, în timp ce eu-l naratorial (implicit) și naratarul propriu-zis (implicit) rămân figuri anonime, aparținând doar enunțării. Situația de cunoaștere moștenește și raporturile de subordonare sesizate în situația comunicativă. Deși invizibil, eu-l naratorial (implicit) își subordonează agenții naratoriali (expliți), după cum naratarul implicit își subordonează agenții naratariali expliți. În pofida complicării compoziționale a situației de cunoaștere, contractul gnoseologic rămâne și în acest caz intact, funcționând însă în baza unor reguli gnoseologice mai complexe. Eu-l naratorial implicit, slujindu-se de agenți naratoriali expliți (personaje) creează împreună diferite perspective naratoriale. Dar, în timp ce naratorii expliți (de pildă, Leland, Bernstein etc.) povestesc naratarului explicit (Thompson), naratorul implicit povestește, peste capul primului narator, adresându-se direct naratarului implicit. Se creează astfel o încrucișare a perspectivelor naratoriale în care imaginile personajului și evenimentului sunt multiplicat ca într-un sistem de oglinzi. Combinând cele două modele compoziționale și ținând seama de paritatea/imparitatea regulilor gnoseologice care prezidează relațiile dintre figurile enunțării (eu, tu, el), obținem următoarele forme ale perspectivelor naratoriale:

a.1. Un eu naratorial (unic) implicit, care știe mai mult despre universul ficțional decât știu personajele ce populează acest univers, relatează ceea ce știe unui naratar implicit, de asemenea unic.

a.2. Un eu naratorial implicit, slujindu-se și de agenți naratoriali ce introduc în interiorul enunțării propriile lor perspective naratoriale, întotdeauna parțiale, formează împreună un orizont de cunoaștere mai amplu despre universul ficțional decât cel al personajelor ce populează acest univers, relatând ceea ce știu unui naratar implicit unic, care se slujește și de agenți naratoriali. Cele două forme (a 1 și a 2) definesc ceea ce se cheamă viziunea naratorială omniscientă, realizată în două versiuni: viziunea naratorială omniscientă unică și viziunea naratorială mixtă (în care viziunea naratorială directă se asociază cu perspectivele naratoriale ale agenților). Pentru a ilustra cele două formule ale omniscienței naratoriale dăm câteva exemple, cum se spune, canonice. Pentru cazul a 2, din păcate o formulă puțin răspândită, *Cetățeanul Kane*. Pentru prima versiune, formulă cu mult mai răspândită, se pot aminti scenarii și filme ca *Intoleranță*, celebru prin omnisciența sa supraîncărcată, *Crucișătorul Potemkin*, *Mama*, *Viridiana*, *Rocco și frații săi*, *Rubliov*, iar la noi *Moara cu noroc*, *O noapte furtunoasă*, *Valurile Dunării*, *Felix și Otilia*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* etc.

b.1. Un eu naratorial unic și implicit, care știe despre universul ficțional tot atât cât știu și personajele ce îl populează, relatează ceea ce știe unui naratar unic și implicit.

b.2. Un narator implicit, slujindu-se și de agenți naratoriali ce introduc în spațiul enunțării propriile lor perspective naratoriale întotdeauna parțiale, formează împreună un orizont de cunoaștere asupra universului ficțional echivalent orizontului de cunoaștere al personajelor ce populează universul respectiv. Grupul mixt de naratori relatează ceea ce știe unui

naratar implicit, ce se slujește și de agenți naratariali. Formula b.1. poate fi identificată în compoziția scenariilor *Hoți de biciclete*, *Umberto D.* etc., iar b.2., în compoziția scenariului *Noapți albe* în versiunea lui Luchino Visconti. De regulă, în cazul b.2., agentul naratorial se slujește de retrospecții sau, după expresia lui Gerard Genette, de analepse interne (35, p.91) care se deschid și se închid în același punct al relatării întreprinse de eu-1 naratorial implicit. Exemplu concludent, din acest punct de vedere, sunt retrospecțiile Nataliei din *Noapți albe*, care îi povestește naratarului Mario relațiile sale cu bunica și chiriașul necunoscut, naratarul fiind în același timp și personaj, ale cărui acțiuni sunt povestite la rândul lor de eu-ul naratorial implicit.

c.1. Un narator unic și implicit, care știe mai puțin despre universul ficțional decât știu personajele sale despre același univers, relatează ceea ce știe unui naratar unic și implicit.

c.2. Un eu naratorial implicit, slujindu-se și de agenți naratoriali, ce introduc în spațiul enunțării propriile lor perspective naratoriale parțiale și incerte, care împreună formează un orizont de cunoaștere asupra universului ficțional mai restrâns decât al personajelor cuprinse în același univers, relatează ceea ce știu unui naratar implicit, care se folosește și de agenți naratariali. Primul caz este ilustrat într-o formă “impură” de scenariul și filmul *Profesiune: reporter*, iar cel de-al doilea, de *Rashomon*.

Tipologia schițată, înrudită cu alte descrieri ce folosesc unelte analitice diferite, având drept prim criteriu paritatea și imparitatea orizonturilor de cunoaștere ale naratorilor și personajelor transmise naratarilor, cuprinde trei clase de modele compoziționale, divizate fiecare în parte în câte două subclase ce pot fi distinse în funcție de folosirea sau nefolosirea agenților naratoriali și, respectiv, naratariali. Modelele compoziționale macrocontextuale amintite dau seama de organizarea ansamblului scenariilor și filmelor, începând cu dispunerea pe

unul sau mai multe planuri a acțiunilor, continuând cu folosirea continuității și discontinuității în desfășurarea secvențelor, a cronologiei și acronologiei acestora etc., a căror descriere concretă ar pretinde scrierea unui studiu special. Ceea ce trebuie subliniat măcar în treacăt este că, de regulă, un anumit scenariu, adoptând un anumit model compozițional ce decurge din situația de cunoaștere, trebuie să-l transforme într-un criteriu coerent de organizare a enunțării în întregul său. Omniscența directă (a.1.) din *Rocco și frații săi*, sugerată de organizarea compozițională a primelor patru secvențe ale scenariului (sosirea în gară a familiei Parondi, plecarea grupului familial din gară, apoi călătoria cu tramvaiul și logodna lui Vincenzo), o dată adoptată, devine figură compozițională ce trebuie confirmată, cum se și întâmplă în scenariul respectiv, de întregul discurs. Un narator omniscient care, pe parcurs, se răzgândește, devenind pe neașteptate un narator care știe mai puțin decât știi personajele sale, va povesti cu siguranță incoerent, buimăcindu-și naratarul. Omniscența mixtă (a.2.) caracteristică scenariului *Cetățeanul Kane*, la care ne-am referit mai înainte, presupune o organizare strictă a alternării perspectivelor naratoriale obținute prin relatările directe și cele ale agenților - aceasta fiind, desigur, doar una din căile posibile de actualizare ale modelului compozițional amintit - principii care, din momentul adoptării lui, generează întreaga compoziție a discursului.

Spre deosebire de roman - care, amplificând la maximum ponderea comunicativă verbală și dicțiunea vocilor naratoriale, își ascunde compoziția - scenariul, profitând de subțierea și obiectivarea vocilor naratoriale, își etalează compoziția, ce devine centrul modelării sale artistice. De aceea, așa cum am văzut, plenitudinea vocilor naratoriale din scenariu, ca și instanțele scripturale, nu se realizează prin "pozarea" propriilor dicțiuni, ci prin centrarea lor asupra lucrurilor povestite - a

subiectului și a tuturor componentelor structurii sale. Într-un mod oarecum ciudat și, în orice caz viclean, vocile ca atare se estompează, devenind inaudibile, asumându-și sarcina nu mai puțin dificilă de a fi luminiscente, propunând un pariu pe care cititorul avizat, când e cazul - și cazul se ivește întotdeauna doar o dată cu valoarea - îl acceptă. Din acest punct de vedere, pentru un cititor de romane, scenariul pare prea tăcut, în timp ce pentru un cititor de scenarii, romanul pare prea zgomotos; pentru că, scenariul nu mai fixează în prim-plan modelarea tonală a vocilor, flexionarea lor subiectivă, ci modelarea tonală și subiectivă a lumii povestite. Deși în ordine literară ne aflăm în fața uneia dintre formele multiple în care vocile naratoriale se pot travesti, consecințele acestei opțiuni obligatorii sunt pentru scenariu fundamentale. Dacă în textele narrative obișnuite, parafrazându-l pe Gerard Genette, se pune problema relației dintre subiectivitatea rostirii naratoriale și obiectivitatea povestirii (a subiectului), scenariul, inversând termenii, trebuie să rezolve relația dintre obiectivitatea rostirii naratoriale și subiectivizarea povestirii (a subiectului), iar instrumentul acestei modelări specifice este chiar compoziția. Ea devine astfel punctul arhimedic al întregului demers modelator al scenariului. Din foarte îndrăzneța și subtila transgresare propusă de Gerard Genette a funcțiilor descrise de Roman Jakobson (45, pp.213-220), din spațiul limbajului în cel al enunțării narative (35, pp.261-262) se poate deduce că fixarea asupra mesajului ca atare, în urma căreia se relevă funcția poetică, poate viza un termen sau altul al figurilor (eu, tu, el) ale enunțării. Fără a-l neglija pe el (subiectul-enunț-lumea personajelor cuprinsă în subiect) și de asemenea, fiindu-i imposibil să-l ignore pe tu, romanul îl triază dintre elementele enunțării mai cu seamă pe eu, asupra căruia polarizează acțiunea funcției poetice, declanșând astfel forța vocilor naratoriale. O asemenea ipoteză este îndreptățită indirect și de

Bahtin, care își construiește poetica discursului românesc, luând în studiu mai cu seamă vocile naratoriale, care uneori sunt organizate dialogic, subordonând acestora ceea ce el numește a fi “seria pragmatică a subiectului” (6, p.64). Scenariul, profitând de mobilitatea funcției poetice, ce se poate fixa cu precădere asupra unei figuri sau alteia a enunțării, fără a-l ignora pe *eu*, dându-i un rol mai curând pragmatic, fără a-l nedreptăți pe *tu*, l-a ales pe *el* - personajul și mediul pe care îi generează, parcă de la sine, compoziția subiectului - drept element asupra căruia îndreaptă cu precădere autoreflexivitatea funcției poetice. O asemenea ipoteză pare cu totul îndreptățită de vreme ce așa cum s-a văzut mai sus, compoziția subiectului se constituie prin proiectarea principiului echivalenței acțiunilor și relațiilor dintre personaje de pe axa alegerii pe cea a combinării.

Lipsa de plenitudine verbală a vocilor naratoriale ascunde însă, cel puțin în cazul unui scenariu cum este *Cetățeanul Kane*, o realitate artistică cu mult mai profundă. Vocile, cum sunt cele ale spicherului, Leland, Bernstein etc., și însemnările scrise (memoriile lui Thatcher), subțindu-se și obiectivându-se asemeni narațiunii directe, ca prezențe verbale nemijlocite, devin în situația de cunoaștere perspective naratoriale, adică destine sau tranșe de destine, cunoscute, judecate și comunicate de Bernstein, Leland, Susan sau Thatcher. Surplusul stilizării se revarsă astfel asupra perspectivelor naratoriale și a combinării lor compoziționale, care au în centru povestea lui Kane, multiplicând-o. Cei anchetați de Thompson fac cunoștință naratorului cu câte un Kane-povestire al fiecăruia, deși fiecare versiune se bazează pe o biografie comună, iar în film - și pe o figură vizuală unică: spicherul îi propune un Kane standard; Thatcher, un Kane absurd; Bernstein, unul ludic; Leland, un Kane înfrânt și vinovat; Susan, unul cinic, cicălitor și bătrân etc. Rostirea cuvântului “Rosebud” și relevarea ulterioară a

semnificației acestuia cu ajutorul narațiunii directe nu unifică versiunile personajului, ci le motivează. Dialogismul rezultat de aici nu mai este al vocilor, ci al perspectivelor naratoriale îmbinate compozițional într-o unitate de rang superior - subiectul - pentru că fiecare Kane intră în relații, metaforic vorbind, de tip polifonic cu celelalte figuri ale personajului. Vocile care instalează în roman prin ele însele corala polifonică joacă în scenariu rolul unor simple indicative ale perspectivelor naratoriale, dialogismul compunându-se de data aceasta din îmbinarea contrapunctică a versiunilor multiple, subiective, contradictorii și de rang egal, ale personajelor-povestire. La acest nivel, perspectiva eu-ului naratorial nu monologhează, nu aduce la același numitor diferitele perspective naratoriale ale personajului, ci le justifică. Totodată, această perspectivă naratorială devine ea însăși autonomă, divulgându-ne un personaj evanescent: un alt Kane, de negăsit printre personajele concrete - simplă ipoteză, care s-ar fi concretizat numai dacă micul Kane nu ar fi fost luat de acasă, și care, deși doar virtuală, neagă versiunile personajului pe care scenariul ni le prezintă, această desolidarizare reprezentând unica sa identitate. Toate personajele-povestiri sunt combinate diacronic, potrivit schemei unei biografii, dar și sincron: fiecare personaj-povestire, având un caracter plinar și relativ autonom, se confruntă cu celelalte ca și când ar exista simultan în același spațiu. Cele două planuri ale compoziției se intersectează într-un punct de fugă unic. Mănunchiul de figurări narrative divergente - Kane al lui Thatcher, Kane al lui Bernstein etc. - se răsfrâng în personajul Kane - evanescent, ideal, utopic, neformat, care, la rândul său, acceptă această răsfrângere doar pentru a întreține lungă serie a confruntărilor dialogice.

În scenariul *Rcishomon*, dialogizat prin procedee compoziționale relativ înrudite, nu este avut în vedere un personaj, ci o situație. Unii critici, din câte știm, confundând criteriile

analitice, au căutat să dea un răspuns unei întrebări pe care discursul respectiv, de fapt, nu o formulează decât cel mult ironic: cine este autorul crimei? În realitate, scenariul, ca și filmul, ne pune în fața unei situații care s-ar putea multiplica la infinit, iar misterul ce domină discursul provine dintr-o interogație dialogizantă de natură etică, ce ne face (ca naratori) părtași și vinovați față de fiecare versiune a situației - adică de toate crimele posibile. Viziunea dialogică asupra subiectului cinematografic pare să fi devenit un element al conștiinței artistice a cineaștilor. Bergman, care trebuie admirat în egală măsură ca scenarist și ca regizor, spune că prin scenariul și filmul *Strigăte și șoapte* a căutat să propună un discurs în care, spre deosebire de toate celelalte realizate anterior, personajele sunt lăsate să evolueze cum vor ele, ca în vis, fără nici o constrângere, pentru a putea intra în dialog cu naratorul însuși (13, pp.355-356)³. Misterul, enigmatica existenței umane pare a deveni, dacă avem în vedere zona de manifestare cea mai înaltă a cinematografului scris sau filmat, un domeniu din ce în ce mai râvnit. Roland Barthes consideră că enigma ascunsă în universul ficțional al discursului narativ corespunde unui cod pe care îl numește hermeneutic, care, acționând asemeni funcției poetice descrise de Roman Jakobson, structurează discursul, simplificând lucrurile, conform logicii întrebării și răspunsului (10, pp.81-82). Jocul dialogic al întrebării și răspunsului include în enunțare ceea ce s-ar putea numi o lipsă a acesteia (un ce neștiut de destinatar, care îl face vulnerabil și agresiv în același timp, o stare de așteptare a dezlegării unui mister care urmează să i se dezvăluie) și o înlăturare a lipsei - răspunsul care nu mai privește de data aceasta destinul anecdotic al personajului, ci pe cel al unei gândiri despre personaj ce năvălește în gândirea (a)vidă a naratarului. Lipsa, în acest caz, ar fi gândirea încifrată într-o viziune asupra lumii imagine a discursului narativ și care, parcurgând un traseu

presărat cu eehivocuri, capcane, răspunsuri parțiale sau false, blocaje etc., ajunge să se autoînlăture, să se descifreze, să se cunoască și să se gândească pe sine. Codul hermeneutic, instituind o nouă cardinală, plasată de astă dată în spațiul enunțării, ar trebui să indice în acest caz mecanismele de citire a sensului gândirii, care ordonează discursul în versiunea paradoxală a unei dinamici-stactice, cum o numește criticul francez (Ibid.), ce depune mărturie despre lumea imaginară cuprinsă în subiectul-enunț. Întrebarea și răspunsul, încifrarea și descifrarea, ascund întotdeauna scopuri ale eu-ului naratorial cu care vrea să-și solidarizeze destinatarul, profitând de destinul personajului. Mai înainte trebuie examinat însă modul în care enunțarea este un mijloc de valorizare, pentru a pretinde apoi că deține scopuri.

V. *Situația axiologică. Reguli de valorizare (ierarhizare). Procedee compoziționale ce decurg din situația axiologică.* Situația de cunoaștere stabilește relații între cele trei instanțe ale enunțării, care, dacă ar rămâne suspendată în ea însăși, ar frustra înțelegerea discursului de o dimensiune esențială a sa pentru că tranșele de lume ficțională intrate în jocul cunoașterii ce îi antrenează pe eu, el și tu sunt cunoașteri și în același timp valorizări. Apelând deocamdată la criterii pur empirice, versiunile lui Kane par dotate cu valori diferite atât din perspectiva naratorului implicit cât și din cea a naratorilor expliți. Personajul ipotetic-evanescent, aflat în centrul raporturilor dialogice, are o altă valoare decât, să zicem, versiunea Susanei despre Kane sau decât cea livrată discursului din perspectiva lui Thatcher. S-ar putea crede că versiunile valorice ar trebui interpretate doar din perspectiva empirică elementară etică și sentimentală a naratorilor expliți, ceea ce nu este cu totul greșit, deoarece Thatcher, Bernstein, Leland etc. dețin asemenea criterii pe care textul discursului le cuprinde explicit. Fostul tutore are toate motivele să-și considere protejatul un ingrat. Bernstein, spirit îngăduitor și relativist, nu-și ascunde o

oarecare admirație față de fostul său prieten și patron, Leland este și el îndreptățit să-l considere pe Kane un renegat sau oportunist etc. Dacă am rămâne la acest nivel de observare a criteriilor axiologice ar fi mai greu să aflăm însă și “părerea” naratorului implicit despre același personaj, el, aparent, rezumându-se să facă un inventar de opinii ale naratorilor expliți.

Un pas înainte pentru detectarea registrului de opinii ale tuturor naratorilor, expliți sau impliți, ar fi descrierea sferelor de acțiune ale fiecărei versiuni a personajelor-povestiri, triate de naratorii în cauză. O asemenea descriere s-ar dovedi mai mult decât oportună pentru că acțiunile concrete relatate de fiecare narator explicit, intrând în spectrul unor funcții, își relevă cu mai mare precizie semnificația în egală măsură individuală, concret-imediată și universal umană. Simplificând lucrurile, opinia lui Thatcher se sprijină pe un cuplu de funcții donare-prejudiciere ce formează o serie de acțiuni comune celor două personaje, care însă, din perspectiva mărcilor actanțiale explică în parte adversitatea dintre tutore și Kane. Tutorele i-a donat lui Kane capital, educație, idei de comportament social etc., iar acesta din urmă i-a produs binefăcătorului său numai supărări (prejudicieri). În același timp, Kane își justifică ingratitudea față de tutore într-un mod nu mai puțin obiectiv. Thatcher i-a provocat o imensă prejudiciere, întrerupându-i jocul cu “Rosebud”, cu ajutorul unei contractări în care micul Kane a devenit un simplu obiect de schimb (capital dat cu condiția părăsirii neconsimțite a casei părintești), ceea ce a condus la apariția lipsei (pierderea, reificarea personalității personajului). Thatcher nu deține instrumente etice, intelectuale etc. pentru a percepe răul pe care i l-a făcut presupusului său protejat, astfel că lipsa și respectiv înlăturarea ei îl sensibilizează (lăsând la o parte personajul care le suportă) doar pe naratorul implicit care relatează numai acțiunile care intră în spectrul funcțiilor respective și descrie mediul circumstanțial al acestora. Luându-și din acțiunile (funcțiile) care

mișună în discurs, partea leului, naratorul implicit, fără să-și spună vreo părere în mod deschis despre personaj, manevrează în discurs valorile (semnificațiile) majore ale discursului, întrucât, o știm deja, termenii cardinali acumulează semnificațiile tuturor funcțiilor care se înlănțuie în subiectul-enunț. Naratorul implicit nu face nici o apreciere rostită verbal la adresa cuiva, inclusiv a personajului principal, el recurgând doar la o simplă operațiune de ierarhizare. El alege din sfera de acțiune a lui Kane ceea ce e esențial, lipsa și înlăturarea, care îl distanțează pe acesta de toate celelalte personaje, inclusiv de figurările divergente furnizate discursului de aceeași biografie. Ierarhizarea devine astfel o formă nemărturisită de apreciere. Confirmarea acestei ipoteze este complinită și de faptul că provocând lipsa, bătrânul și înțeleptul tutore trebuie să includă în centrul rolului său sarcina actanțială a antagonistului, în timp ce Kane, suportând lipsa, trebuie să-și plaseze în miezul propriului rol marca protagonistului.

În alte scenarii, cum este *A trăi*, naratorul implicit, folosindu-și vocea, face în mod deschis și aprecieri valorice asupra lui Watanabe. Cu toate acestea, dacă am aduna la un loc toate aprecierile rezultate pe această cale, ne-am alege cu mai nimic. În eventualitatea că asemenea aprecieri s-ar înmulți, cum se întâmplă într-o formă sau alta în destule scenarii, caracterul intențional al aprecierilor amenință să transforme discursul narativ într-unul pur retoric. Pare, deci, cu mult mai oportun să căutăm criteriile axiologice ale discursului narativ nu în sfera aprecierilor obiectuale, ci în cea rezultată din ierarhizările compoziționale ale acțiunilor și mărcilor actanțiale care, adunate la un loc, compun ceea ce am numit rolurile personajelor concrete.

În felul acesta, contractul de comunicare dintre partenerii enunțării devine contract axiologic pus în mișcare, în primul rând, nu de reguli de valorizare intenționale, ci de reguli de ierarhizare ce se impun ca reguli axiologice implicite. Un

narator implicit, deținând o anumită funcție valorizatoare, transmite naratarului punctul său de vedere asupra lumii ficționale, slujindu-se de ierarhizări cuprinse în subiectul-enunț. Această primă formulă compozițională e ușor de recunoscut, ca fiind corespondentă situației de comunicare și celei de cunoaștere, care au generat-o. Cea de-a doua formulă compozițională, generată de situațiile corespondente de comunicare și cunoaștere, nu pune nici ea probleme: un narator implicit, având și o funcție valorizatoare, transmite punctul său de vedere asupra lumii ficționale, cu ajutorul unor ierarhizări, slujindu-se și de naratori expliți care, la rândul lor, asumându-și și ei funcții valorizatoare, își transmit punctul de vedere asupra tranșei de lume ficțională comunicate naratarilor expliți, tot prin criterii de ierarhizare, de regulă, diferite de punctul de vedere al naratorului implicit. Ca și în celelalte situații, naratorul implicit se solidarizează cu naratarul implicit, în timp ce naratorii expliți se solidarizează cu naratarii expliți. Se naște astfel posibilitatea, rareori fructificată, a dialogizării unor puncte de vedere axiologice diferite.

Rămâne, desigur, de văzut cum pot fi identificate criteriile de ierarhizare cu funcții axiologice neintenționale, ce urmează să devină elemente ale compoziției. Orice discurs narativ, și scenariul în mod explicit, distribuie pe ceea ce s-ar putea numi suprafața textului său diferite personaje concrete. Unele dintre personajele concrete ocupă centrul acestor suprafețe, alte personaje ocupă zonele mai mult sau mai puțin periferice ale aceleiași suprafețe. În principiu, suprafața textuală a unui roman este extrem de accidentată, ca și când, asemeni unei zone cuprinse de convulsii tectonice, ea și-ar schimba mereu relieful, creând noi și noi centre. Un roman ca *Război și pace* pune în centrul său când un personaj ca Andrei Bolkonski, când pe Pierre Bezuhov, când pe Natașa Rostova etc. Modificările tectonice ale suprafeței romanului nu pot să nu fie puse

în legătură cu deținerea de către acesta a mai multor personaje ce cuprind în sferile lor de acțiune cardinale diferite. Romanele, recurgând în principiu la mai multe cardinale, distribuite în sferile de acțiune ale unor personaje diferite, explică de ce sunt, așa-zicând, policentrice. Scenariul, recurgând la o singură cardinală (o lipsă și o înlăturare), plasată de regulă în sfera de acțiune a unui singur personaj concret, explică de ce ni se înfățișează ca un discurs monocentric. Centrul său este ocupat întotdeauna de un personaj care, deținând în sfera sa de acțiune lipsa și înlăturarea, își asumă - deși, cum am văzut, nu exclusiv

- și sarcina protagonistului. Personajul care își asumă sarcina protagonistului devine astfel criteriu de referință pentru ierarhizarea despre care vorbim. Suprafața rămasă liberă a textului este ocupată de alte personaje concrete în rolul cărora sunt distribuite mărci actanțiale diferite (ale antagonistului, susținătorului, remitentului etc.), inclusiv de personajele obiectuale înghesuite în zonele ei cele mai periferice. Dinspre centru spre periferia suprafeței amintite se creează astfel raporturi, să le numim deocamdată de mărime, între personaje. Dar, întrucât raporturile de mărime sau proporții sunt exprimate în discurs întotdeauna prin sfere de acțiune și de relații (acțiuni concrete aparținute la funcții și relații concrete aparținute la sistemul mărcilor actanțiale), rezultă că raporturile respective sunt întotdeauna semnificante, relevând valori.

Abandonând viziunea oarecum statică a suprafeței, pentru a ne apropia de realitatea dinamică a discursului, trebuie observat că acțiunile și relațiile dintre personaje se combină între ele pe măsură ce discursul este rostit. Acțiunile concrete întreprinse de un anumit personaj (să zicem de protagonistul Rubliov) sunt combinate la un moment dat cu acțiunile unui remitent (Teofan Grecul), apoi - ignorând, cum se vede, succesiunea reală a acțiunilor din scenariu - cu ale unui donator (Borișka) etc. De-a lungul discursului, acțiunile lui Rubliov au un grad mai ridicat

de frecvență decât al acțiunilor oricăror alte personaje. Acțiunile lui Watanabe au și ele din punct de vedere al frecvenței o superioritate netă față de acțiunile lui Mitsuo, Toyo, Kimura etc. Acțiunile lui Iacob Onisie (din scenariul și filmul *Iacob*) au un grad mai înalt de frecvență decât ale oricărui alt personaj al discursului. Ocuparea de către un personaj a centrului suprafeței textului, confirmată de frecvența mai ridicată a apariției acțiunilor sale în discurs, și, respectiv, ocuparea de către un alt personaj a unei zone periferice a aceleiași suprafețe, certificată de frecvența mai redusă a apariției acțiunilor sale în discurs, exprimă un raport ierarhic, cu semnificație axiologică implicită. Valorizarea lumii ficționale se produce astfel prin combinarea acțiunilor personajelor în baza unor criterii de ierarhizare. Naratorul ierarhizează personajele potrivit unei anumite viziuni axiologice, având doar aerul că le croșetează acțiunile, viziune pe care naratorul o va percepe ca nonintențională, de vreme ce se naște din mediul acțiunii personajelor. Neîncrezător în aprecierile explicite ale naratorului, naratorul crede în schimb orbește în felul în care acesta combină acțiunile, și în egală măsură în viziunea axiologică ierarhizatoare. Ar fi în același timp simplist și naiv să se creadă că naratorul este în mod automat de partea personajului plasat în centru și că disprețuiește personajele periferiei compoziției, că ceea ce se arată în centru e semnul unei adopțiuni etice sau de altă natură și că ce se arată mai puțin sau deloc e indicativ pentru o desolidarizare de aceeași natură. Pur și simplu, naratorul nu se poate dispensa de jocul ierarhizării compoziționale, pentru comunicarea unei viziuni axiologice. Viziunea axiologică se naște din ierarhizarea semnificațiilor (valorilor) întotdeauna concrete ale rolurilor diferitelor personaje.

Dacă se iau drept criteriu de referință acțiunile personajului situat în centrul discursului, ce sunt îmbinate cu acțiunile celorlalte personaje ocupând locuri din ce în ce mai periferice

în același discurs, se pot descoperi modele descriptibile ale combinațiilor, care sunt tot atâtea modele de ierarhizare-valorizare. Lucru deloc curios, deși ocuparea centrului sau a periferiei este diferită de la discurs la discurs, tipurile combinatorii se mențin relativ constante, înfățișându-ni-se ca modele compoziționale macrotextuale vizând întreaga întindere a discursului și, în același timp, ca procedee microtextuale, ce se integrează ansamblului. Descrierea acestor modele pleacă de la premisa deja stabilită că subiectul (seria compozițională) este compus prin combinarea unor acțiuni selectate din mai multe serii evenimențiale (fabulații). Pentru detectarea modelelor respective vom porni de la opoziția unor termeni având un grad relativ ridicat de sinonimie, includere/cuprindere și paralelism/alternanță, apte să le releve înrudirile, dar și deosebirile.

a. *Includerea*. Personajul plasat în centrul compoziției include în sfera sa de acțiune și acțiuni selectate din serii evenimențiale aparținând altor personaje ce dețin un grad mai redus de frecvență. În acest caz, momentele de includere marchează intersectarea sferelor de acțiune ale personajului central cu cele ale personajelor situate la distanțe variabile de limita ce marchează periferia compoziției. De exemplu, Umberto, plasat în centrul compoziției scenariului *Umberto D.*, include în sfera sa de acțiune și acțiuni ale unor personaje venind succesiv din zone mai mult sau mai puțin periferice ale compoziției (acțiunile grupului de pensionari manifestanți, ale pensionarului cerșetor, ale proprietăresei, ale tinerei servitoare etc.). Un model asemănător stă la baza compoziției scenariilor *Hoți de biciclete*, *Fragii sălbatici*, *Iubirile unei blonde*, *Dantelăreasa*, *Filip cel bun*, *Diminețile unui băiat cuminte*, *Iacob* etc.

b. *Cuprinderea*. Modelul presupune cuprinderea acțiunilor selectate din seria evenimențială a personajului central, în acțiunile alese din seriile evenimențiale aparținând unor personaje sau grupuri diferite de personaje, periferice din punct de

vedere compozițional, ce apar succesiv în desfășurarea subiectului. Practicat destul de rar, un asemenea model compozițional este folosit cu un remarcabil randament artistic în scenariul *Andrei Rubliov* în care acțiunile personajului central sunt cuprinse în acțiuni ale unor grupuri diferite de personaje: grupul celor care părăsesc mănăstirea, grupul spectatorilor ce asistă la spectacolul dat de țaranul măscărici, grupul admiratorilor lui Teofan, grupul meșterilor care au construit palatul cneazului etc.

c. *Paralelismul*. Linia formată din acțiunile selectate din seria evenimentială a personajului central este raportată la o linie paralelă de acțiuni selectate din serii evenimentiale ale unor personaje mai mult sau mai puțin periferice. Cele două linii sunt susținute de o anumită concurență semantică, iar paralelismul este întrerupt de momente dispuse ritmic, în care cele două linii se intersectează. Probat, se pare, pentru prima oară într-un film semnificativ, cum este ultimul episod din *Intoleranță*, acest model este preferat de filmele de acțiune, fiind folosit cu eficacitate, de exemplu, în *Filiera franceză*.

d. *Alternanța* este o formă de paralelism mai complex, oarecum circular. Modelul presupune existența unui grup constant de personaje care ar trebui plasate simultan în centrul compoziției, dar cum simultaneitatea nu poate fi decât simulată, câte un membru al grupului trece succesiv în centrul compoziției, păstrându-i pe ceilalți în zonele periferice ale acesteia, ceea ce conduce la formarea unor paralelisme circulare. Exemplul tipic pentru folosirea unui asemenea model compozițional este scenariul *Rocco și frații săi*: din grupul familiei Parondi sunt selectați succesiv diferiți membri ai ei, Mama, Vincenzo, Simone, Rocco etc., ceilalți fiind păstrați în fundal, ceea ce nu exclude formarea unor paralelisme foarte apăsate, cum este punerea în concurență a acțiunilor lui Rocco (meciul din ring) cu cele ale lui Simone (crima din parc).

Modelele compoziționale respective par a fi caracteristice operelor narative în genere. Fără a putea schița nici năcar o simplă comparație, putem sesiza, totuși, prezența modelelor amintite în forme mai mult sau mai puțin pure și în compoziția romanului. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu folosește, evident, includerea, ca și *Străinul* de Albert Camus ori *Procesul* lui Franz Kafka. Cuprinderea se face simțită în *Frații Karamazov*, unde Alioșa este asimilat în diferite grupuri de personaje. Paralelismul domină în romanele polițiste și foileton. Alternanța pare a organiza romane ca *Război și pace*, *Ion* și *Răscoala* de Liviu Rebreanu sau *Ulise* de James Joyce. Asemenea catalogări par totuși simpliste, pentru că romanul, în genere, ni se înfățișează, mai cu seamă în exemplarele sale de elită, ca niște constelații de modele. În alternanța enormă din *Război și pace*, de pildă, întâlnim paralelisme de tip Kutuzov/Napoleon, includeri de asemenea ample cum sunt cele care inserează în compoziția romanului destinul Natașei, linie care este, la rândul ei, inclusă, mai întâi în seria evenimentială Andrei Bolkonski, și apoi în cea a lui Pierre Bezuhov etc.

Datorită întinderii sale limitate și tolerării în spațiul său a unei singure cardinale a acțiunii, scenariul recurge în principiu la un singur model combinatoriu, care îi domină și desenează mai apăsător, și din acest punct de vedere, compoziția. Pentru a se feri totuși de automatisme compoziționale, o anumită figură dominantă, de pildă includerea, poate tolera doar manifestări discrete ale unui alt model, de obicei ale paralelismului, cu condiția ca figura dominantă să dea seama de organizarea întregului. În anumite cazuri, cele patru modele combinatorii pot recurge și la ceea ce Tzvetan Todorov numește a fi înglobarea (81, p.172), adică retrospectiile sau prospecțiile sau, în limbajul lui Gerard Genette, analepsele și prolepsele. Cea mai aptă pentru a pune la îndemână exemplificări limpezi este tot

includerea, care pare a fi modelul dominant în practica scrisului scenaristic. În scenariul *Nopți albe*, filmat de Visconti, seria evenimentială a lui Mario include direct acțiuni selectate din seriile evenimentiale ale proprietăresei, Nataliei etc., incluzând indirect și acțiunile separate ale Nataliei, ce includ la rândul lor acțiuni din seria bunicii și chiriașului misterios, acestea din urmă fiind relatate lui Mario, prin retrospecții, chiar de Natalia. Includerea care stă la baza compoziției scenariului *Canarul și viscolul* înglobează, prin analepse și prolepse, acțiuni reale din trecut și acțiuni imaginare. O combinatorie asemănătoare fusese folosită și în scenariul *Fragii sălbatici*. În scenariul *A trăi*, personajul central include acțiuni din diferite serii evenimentiale, folosind în acest scop la un moment dat și retrospecții, pentru ca, după ce personajul moare, să devină el însuși obiectul unor retrospecții refăcute din perspectiva unei cuprinderi, elemente ale seriei evenimentiale Watanabe fiind asimilate în memoria dezordonată a unui grup. Cuprinderea dominantă și scenariul *Cetățeanul Kane*: Kane este descoperit în grupul obiectual sinistru al domeniului Xanadu, apoi în grupul dezordonat al “lumii” din jurnalul de actualități, după care în grupul familiei, de unde este smuls pentru a fi cuprins în grupul binom pe care îl formează cu Thatcher, după care în societatea redacției etc. pentru ca, finalmente, să fie regăsit ca figură absentă în același grup obiectual și uman, nu numai sinistru dar și falimentar, din Xanadu. Combinarea acțiunilor, prin successive raportări ierarhice ale personajului din centru cu cele mai mult sau mai puțin periferice, ne conduce astfel de la relatarea morții fizice a personajului spre relatarea recuperării fragmentare de către un grup de memorii divergente a imaginii dialogice a personajului. O asemenea constatare ne apropie însă de ceea ce ar putea să fie scopul discursului.

VI. *Situația teleologică*. A susține că o operă narativă în enunțialitatea sa, adică în rețeaua de transmițeri dintre eu, el și

tu, deține un anumit canal destinat comunicării de scopuri este mai puțin imprudent decât a afirma că textul în general are și asemenea ocupații. Mulți critici și nu mai puțini naratori din viață susțin că operele, inclusiv cele narative, nu spun nimic, nu-și propun nici un scop, că ele există pur și simplu pentru a fi contemplate. Exactitatea unei asemenea afirmații sau a unei eventuale aserțiuni contrarii este deocamdată mai greu controlabilă analitic.

Situându-ne în cadrul enunțării, existența scopurilor și a transmiterii lor în cadrul unui contract teleologic ce-i angajează pe eu, el și tu este imposibil de contrazis. Începând cu fabulele a căror morală este textualizată și terminând cu romanele de a căror valoare nu se mai îndoiește aproape nimeni, ca *Război și pace*, *In căutarea timpului pierdut* sau *Răscoala* etc., existența scopurilor situate într-un plan oarecare - al filosofiei istoriei, al filosofiei creației sau al meditației despre destinul unei clase sociale - pot fi probate filologic. Despre aceste scopuri vorbesc naratorii, vorbesc și personajele și, evident, destinatarii expli-ciți sau impli-ciți le suportă efectele. Scenariul, mai puțin zgomotos din punct de vedere al verbalizării scopurilor, nu face, totuși, excepție de la regulă. Vocilor naratorial-comen-tatoare le scapă din când în când ceva în această privință, iar personajele concrete care în rolul lor își asumă și sarcina purtătorului de cuvânt al autorului, cum este Kimura din *A trăi* ori Ciro din *Rocco și frații săi*, nu se sfiesc să-și spună deschis părerea lor cu privire la scopul enunțărilor în care sunt cuprinși. Ca și în alte ocazii, naratorul din scenariu lasă ceea ce este mai riscant estetic în seama altora. Aceste scopuri pot fi numite, consecvenți limbajului adoptat, drept scopuri explicite, direct-intenționale sau obiectuale. Detectarea lor nu presupune însă epuizarea dimensiunii teleologice a operei narative, decât dacă admitem, de exemplu, că doar capitolele privind filosofia istoriei din *Război și pace* și alte pasaje asemănătoare garantează

că asimilează toate scopurile cuprinse în romanul respectiv, și că restul romanului, acțiunile personajelor și relațiile dintre ele, relatate de naratorul implicit sau de alți naratori, împreună cu întreaga orchestrare compozițională etc., sunt simple ilustrări, “exemple vii” ale demersului teleologic explicit, și că prin ele însele nu mai dețin nici o resursă detectabilă în această privință. Lăsând la o parte toate prejudecățile estetice de care suntem încărcăți, simplul act al lecturii romanului lui Tolstoi ne face să simțim că scopurile explicite nu numai că nu epuizează universul teleologic al acestuia sau că demersul narativ ar fi o ilustrare a celui explicativ, ci că între cele două instanțe ce modelează scopul, una explicit-intențională obiectuală, și cealaltă, imanentă, rezultând adică din alte zone ale discursului, există disimetrii și contradicții; contradicții deloc supărătoare, una dintre sursele bogăției poetico-semantice nepuizabile ale discursului. Păstrând toate proporțiile ce se cuvin față de exemplul dat, scenariul deține și el scopuri explicite și implicite și, de asemenea, de ce ne-am mira? contradicții.

Dacă detectarea obiectualității scopului nu pune, vorba vine, probleme dificile, cealaltă dimensiune teleologică, imanentă discursului, care potrivit punctului nostru de vedere se ascunde într-o dimensiune a compoziției, se lasă mai greu decupată. Fără a reface lanțul raționamentelor care ne-au condus spre o anumită concluzie, sprijinindu-ne pe sugestii de natură lingvistică și nu mai puțin pe ipoteze susținute de diferiți teoreticieni (ca de pildă, cele ale lui Wayne C. Booth din *Retorica romanului*, București, 1976, Editura Univers), vom spune că teleologia secretă a enunțării narative se înscrie în acea dimensiune a compoziției ce are în vedere succesiunea fazelor-părți ale scenariului și filmului. Mașinațiunile teleologice încep cu punerea în succesiune a predicatelor catalitice din interiorul episoadelor de secvență, a predicatelor episoadelor îmbinate în secvențe, a predicatelor secvențelor care se

înscriu în ritmeme și termină cu plasarea predicatelor ritmelor ce se succed în subiectul scenariului ca întreg. Este interesant că noțiunea de succesiune are un dublu înțeles. Mai întâi, ea desemnează ordinea succesivă a predicatelor. Înălțuirea ca de la sine a predicatelor sugerează un fel de ordine naturală, incontestabilă, ce imprimă elementelor teleologice, care în fond prezidează aranjamentul, aceeași naturalitate. Aranjând predicatele într-o așa-zisă ordine naturală a discursului, elementul teleologic își garantează imanența. Noțiunea de succesiune deține aici însă și sensul său secund, de moștenire: fiecare generație de predicate, cum am mai spus, indiferent de rangul acestora (umilele predicate catalitice la un pol, și arogantele predicate ale ritmemelor, la celălalt pol) lasă în seama generației următoare dota sa semantică, ceea ce ar face acceptabilă formularea lui Stanley Fish, “ideea semnificației ca eveniment” (16, p. 306), dacă teoreticianul american nu ar nega faptul că evenimentul respectiv se petrece mai întâi în operă, și apoi în cititor, dovadă în acest sens fiind și primul înțeles al noțiunii de succesiune, căreia discursul îi certifică “fizic” existența în “ființa” textului. Firește, celelalte elemente ale enunțului participă și ele la furnizarea semnificației, dar evenimentializarea acesteia, caracterul său de vector care străbate de la un capăt la altul discursul trebuie pus în primul rând pe seama predicatelor.

Este de observat, însă, că dacă luăm în discuție doar predicatele, indiferent de rangul lor, întrucât acestea desemnează întotdeauna ce fac sau suportă personajele, semnificația, inclusiv componenta sa teleologică, ar apărea ca un produs exclusiv al activității lui *el* (ele, personajele). Ne-am afla în fața unei componente teleologice ce ar ține doar de subiectul-enunț, de unde caracterul suprainvariant al scopului. El este o latură a sensului poetic, dar în sine ca valoare relativ autonomă nu s-ar releva. În acest caz s-ar putea susține că scopul este însuși

sensul sau că scopul unui discurs este de a divulga într-un fel sau altul un sens. Rezultatul unei asemenea poziții ar fi, de ce să nu recunoaștem, mulțumitor mai ales că naratorul implicit nu este nici pe departe inocent în producerea sensului-scop, de vreme ce el pune la cale succesiunea predicatelor. Rezultatul ar fi mulțumitor, nu și suficient, mai ales în cazul unor discursuri cu un grad de complexitate artistică mai ridicat. Citirea unui roman, a unei piese de teatru sau, uneori, de ce să nu recunoaștem, chiar și a câte unui scenariu, lasă impresia că acestea ne spun ceva mai mult decât un sens. Că scopul lor este mai înalt decât de a rosti o semnificație-eveniment. Sensul-evenimential, în contextul propus, nu ar detașa, să zicem, un reușit scenariu de acțiune de scenarii și filme ca *Dictatorul*, *Cetățeanul Kane*, *Pământul se cutremură*, *Rashomon*, *Umberto D.*, *Aventura*, *Fragii sălbatici*, *Pădurea spânzuraților*, 8 1/2, *Rubliov* etc. Acestea parcă ar ascunde și alte scopuri, în care sensul propriu-zis rezultat din ceea ce fac personajele devine substanța unei taine privitoare la existența personajului și a omului în genere, care urmează să fie dezvăluită de narator naratarului. La taine - sau, mai curând, la ghicitori - recur și scenariile și filmele din prima categorie, dar acestea o dată dezlegate, în eventualitatea că nu sunt ghicite înainte de a se dezlega singure, nu au nimic uimitor. Cum s-ar zice, le-am aflat și gata! Ghicitorile sunt simple mijloace de mobilizare a atenției, tainele sunt instrumente de mobilizare a totalității ființei naratarului. Pentru a desemna această realitate a enunțării Roland Barthes vorbește, cum am amintit, de un așa-zis cod hermeneutic, care, chiar dacă este numit cod cu oarecare degajare teoretică, atât de fructuoasă în scripitoarele studii ale criticului francez, desemnează după părerea noastră tocmai această realitate secundă a dimensiunii teleologice. Situația teleologică, generată de situațiile precedente (comunicativă, de cunoaștere și axiologică) presupune existența unui contract în

care eu-l naratorial, folosindu-se de succesiunea fazelor-părți în care sunt cuprinse acțiunile personajului, îi livrează naratarului un model de descifrare a tainelor care îi remodelează, fără ca el să știe, gândirea despre enigmele cuprinse în universul ficțional. Într-o manieră mai liberă, contractul teleologic ar putea fi reformulat astfel: inițiatorul (naratorul) îl inițiază pe inițiat (naratar), fără ca acesta să-și dea seama, în tainele inițierii. Contractul constă în livrarea unui criteriu de lectură și înțelegere a tainelor cuprinse în universul ficțional al discursului, care are drept rezultat o instituționalizare (în sens de raționalizare) a orizontului de așteptare supraîncărcat al naratarului, neliniștit de entropia efectelor provocate de situația de comunicare, de cea de cunoaștere și de cea axiologică. Suprasolicitat de efectele celorlalte situații, destinatarul din text devine, dacă se poate spune așa, (a)vid de un criteriu hermeneutic, absolut necesar descifrării universului ficțional, criteriu pe care îl preia de la narator, imaginându-și că l-a găsit singur. Existența în discurs sau nu a naratorilor și naratarilor expliciți nu modifică această situație, deși prezența lor conduce de regulă la o mai evidentă formalizare a executării contractului teleologic și la posibilitatea analizării lui mai lesnicioase.

În ordinea analizei, trebuie detectat însă mai întâi mecanismul producerii sensului, care devine în cadrul contractului teleologic obiectul tainei naratorului, mecanism degajat de succesiunea fazelor-părți, ca și când succesiunea amintită ar fi naturală, depinzând adică numai de acțiunile și de relațiile dintre personaje. Această primă instanță a situației teleologice trebuie, cum e și firesc, să se manifeste în legătură cu cardinala enunțului (lipsa și înlăturarea lipsei, proiectul și instituirea proiectului), în timp ce a doua instanță a situației teleologice, antrenând toate figurile discursului (eu, tu și el), urmează să aibă drept punct de sprijin ceea ce am numit a fi cardinala enunțării - lipsa (enigma) și decriptarea acesteia - cu ajutorul

căreia naratorul îl inițiază pe naratar în tainele inițierii. De aceea, este de așteptat ca prima cardinală, împreună cu toate fenomenele narative și semantice ce o însoțesc, să fie manipulată de cardinala enunțării, care dă seama astfel de utilizarea strategiilor narative și stilistice prezente în discurs.

Sucesiunea marilor faze-părți ale scenariului. Ritmema. Dimensiunea fundamentală a compoziției pe care o desemnează succesiunea fazelor-părți antrenează toate segmentele scenariului: îmbinarea perioadelor și supraperioadelor în episoadele de secvență, orânduirea acestora în secvențe, punerea în succesiune a secvențelor în ritmeme și, în sfârșit, îmbinarea ritmemelor în întreg. Pentru modelarea scenariului ca discurs toate aceste niveluri ale îmbinării fazelor-părți sunt în aceeași măsură importante, dar pentru discuția noastră gradul de relevanță al îmbinării ritmemelor în întreg este cel mai ridicat. Situația teleologică, ca dimensiune compozițională a întregului, presupune detectarea mecanismului îmbinării acestor mari unități suprasecvențiale, care, la acest nivel, este similară în bună măsură cu detectarea mecanismului producerii sensului degajat de discurs în întregul său.

Mai întâi trebuie clarificată noțiunea de ritmemă. Lăsând la o parte istoria acesteia, deja schițată (19, pp. 124-125), căreia i-au fost definite contururile pornind de la un singur discurs (19, pp. 187-191) va trebui să adăugăm că ritmema - ca fază-parte suprasecvențială - nu este o unitate specifică discursului scenaristic și cu atât mai puțin filmului. Ceea ce fac scenariul și, respectiv, filmul ține mai cu seamă de formalizarea maximă în utilizarea unui element ce aparține narațiunii în genere, deși existența și funcționalitatea acestuia se manifestă la un nivel de adâncime a discursului ce îl face inaccesibil unei analize obișnuite, de suprafață. Ritmema ar putea fi considerată o fază-parte echivalentă noțiunii de mitemă despre care vorbește Claude Levi-Strauss în *Antropologia structurală* (Editura

Politică, București, 1978, pp.252-253) sau de *pârtie* cu dublul înțeles al cuvântului francez de parte și partidă, la care se referă același autor în *La structure et la forme*, cu toate că, din punctul nostru de vedere, ultimul înțeles, dacă tot acceptăm un transfer de termeni din teoria jocurilor, ar trebui înlocuit cu cel de repriză, sacrificând în felul acesta frumusețea unei ambiguități, exactității necesare analizei. Parafrazându-l pe Claude Levi-Strauss, ritmema (mitema) este un pachet de predicate secvențiale (care la nivelul codului acțiunii sunt funcții) ce marchează o repriză din partida jucată în orice discurs narativ de două sau mai multe personaje concrete antrenate conflictual (personaje care la nivelul relațiilor actanțiale poartă sarcina protagonistului, respectiv, a antagonistului și care se omogenizează în jurul unui predicat de rang superior (predicatul ritmemei). Să reexaminăm din acest punct de vedere basmul *Ridichea năzdrăvană* și să comparăm rezultatul obținut cu cel dobândit prin analiza acțiunii din scenariul unui film ca *Râul bufniței*, -fără să ne intereseze vechimea basmului (de vreme ce și alte basme sau mituri cu o vechime atestată funcționează într-un mod similar) și nici furnizarea vreunei explicații mai subtile pentru omologia constatată în organizarea succesiunii respectivelor faze-părți, în afara celei care rezultă din condiția de bază: basmul și scenariul de film, fiind amândouă povestiri, trebuie să manifeste și în privința organizării compoziționale a succesiunii acestor mari faze-părți asemănări structurale și descriptive. Basmul cu ridichea: 1 - bunicul vrea să recolteze o ridiche; 2 - ridichea nu se lasă recoltată; 3 - bunicul recoltează ridichea. Subiectul scenariului și filmului *Râul bufniței*: 1 - un ostaș vrea să trăiască, deși un pluton de execuție vrea să-l ucidă; 2 - în momentul execuției, ca prin minune, ostașul scapă; 3 - ostașul este, totuși, executat. Similaritatea organizării succesiunii mitemelor (ritmemelor) celor două discursuri nu devine explicabilă însă prin luarea în

discuție a unor elemente de suprafață a povestirilor. Acțiunile concrete din basm și cele din scenariu (film), personajele ca atare, particularitățile celor două tipuri de discursuri narative (basmul și scenariul de film), după cum nici una dintre intervențiile stilistice observate în scenariu (salvarea este pur imaginară, ea petrecându-se ca o serie de prolepse în mintea personajului) și absente în basm etc., nu explică de ce fazele-părți examinate, ale celor două povestiri, se înlănțuie într-un mod asemănător: predicatele din prima'mitemă (ritmemă) a ambelor discursuri (vrea să recolteze ridichea, vor să-l ucidă) sunt negate de predicatele din cea de-a doua mitemă/ritmemă (ridichea nu se lasă recoltată, ostașul nu se lasă ucis) care, la rândul lor, sunt negate de predicatele din ultima mitemă (ritmemă) (ridichea este recoltată, ostașul este ucis), ceea ce face ca predicatele din prima și, respectiv, a treia mitemă (ritmemă) să se situeze pe o axă semantică (dorință/înfăptuire) marcată de o anumită similaritate (dorință de recoltare/recoltare înfăptuită și, respectiv, dorință de pedepsire/pedepsire înfăptuită). Mutând analiza elementelor narative la un nivel corespunzător celui la care se situează de fapt relațiile dintre miteme (ritmeme) lucrurile urmează să capete, cel puțin așa sperăm, un contur mai limpede. Din punct de vedere al codului acțiunii în prima mitemă (ritmemă) sunt plasate lipsele (lipsa ridichii și neliniștea - a trăi sau nu - care se constituie ca lipsă a condamnatului), în cea de-a doua, sunt distribuite plecări (bunicul pleacă spre grădină, iar condamnatul spre conac), și lupte, cu rezultate pozitive sau negative ("confruntarea" fizică a bunicului cu ridichea și lupta ostașilor cu condamnatul pe care încearcă să-l vâneze); în cea de a treia mitemă (ritmemă) sunt plasate înlăturarea lipselor (bunicul recoltează ridichea, în timp ce lipsa condamnatului este înlocuită cu o lipsă și mai gravă, uciderea lui). În baza acumulării semantice devin sesizabile astfel predicatele mitemelor (ritmemelor), acestea constituindu-se prin

asimilarea acțiunilor (funcțiilor) cuprinse în fiecare mitemă (ritmema) în parte. De pildă, predicatul celei de-a doua miteme din basm (ridichea nu se lasă recoltată) este rezultatul acumulării semnificațiilor acțiunilor nereușite ale bunicului de a smulge bulbul din pământ (lupte urmate de tot atâtea noi înfrângeri), iar predicatul din prima ritmemă a scenariului (plutonul de execuție vrea să-l ucidă, ceea ce determină apariția lipsei personajului central) este rezultatul tuturor acțiunilor precedente: marșul plutonului care-l escortează pe condamnat, preparativele execuției etc. (adică o serie de prejudicii explicite sau incluse care pregătesc pedepsirea). Predicatele mitemelor (ritmemele), intrând în sfera de acțiune a unor personaje concrete, le fac pe acestea să dețină, în pofida diferenței dintre ele la nivelul discursurilor, aceleași sarcini la nivelul codului mărcilor actanțiale. Bunicul și, respectiv, condamnatul sunt protagoniști pentru că dețin în sferele lor de acțiune lipsele și înlăturările, în timp ce ridichea și plutonul de execuție sunt antagoniști pentru că au produs lipsele protagoniștilor și pentru că îi împiedică pe primii să le înlăture. În felul acesta, mitemele (ritmemele) devin analizabile cu condiția ca termenii puși în mișcare să se situeze la același nivel de adâncime a discursurilor. Mitemele (ritmemele) ni se înfățișează astfel ca faze ale unei partide narrative care antrenează pachete de relații actanțiale și pachete de acțiuni (funcții), omogenizate în jurul unor predicate suprasecvențiale (în cazul scenariului) și superfrazele (în cazul mitului). Poate să pară curios că autosegmentarea în miteme (ritmeme) a discursurilor ignoră unele diferențe dintre acestea, deși analiza pe care o provoacă este nevoită să le sesizeze. Diferențele dintre cele două discursuri la care ne-am referit decurg în parte din situația diferită a protagoniștilor: bunicul este ceea ce Propp numea a fi un erou-căutător, iar cel de-al doilea, un erou-victimă. În continuare însă, trebuie observat că în scenariul și filmul *Râul bufniței* de Roberto Enrico unele

dintre acțiunile concrete au dublă semnificație morfologică (în ritmema a doua, acțiunile concrete aderă simultan la cuplurile urmărire-salvare și luptă-victorie, iar acțiunea concretă din ritmema a treia intră în spectrul pedepsirii și înlăturării lipsei printr-o lipsă și mai gravă), în timp ce acțiunile basmului rămân pure și univoce. Diferențele menționate și altele la care nu ne-am referit par a fi rezultatul efortului de particularizare a discursului de către un anumit autor, dar aceste tendințe de modelare personală nu pot merge atât de departe încât să distrugă relațiile foarte stabile care asigură succesiunea ritmelor, lucru ce va deveni și mai limpede când vom analiza unele scenarii mai ample, construite din mai multe ritmeme.

Deocamdată trebuie observat că predicatelor mitemelor (ritmemelor) nu par a se înlănțui, cum crede Claude Levy-Strauss conform modelelor de structurare a fonemelor (a se vedea în acest sens și Pettit Philip (59), ci, mai curând, conform modelului logic al triadei hegeliene teză-antiteză-sinteză, cel al negării negației. Faptul că modelul logic amintit devine un instrument explicativ al modelului structurării ritmemelor și predicatelor acestora, nu înseamnă și că cel de-al doilea derivă din primul.

Analiza într-o manieră asemănătoare a unor scenarii de lung metraj ne-a condus la constatarea oarecum surprinzătoare că discursurile respective se împart (și nu sunt împărțite) într-o succesiune stabilă de cinci ritmeme. Fără ca autorul acestor rânduri să fie fascinat de cifrele impare, crede că un asemenea model de structurare, asupra căruia o poetică de inspirație pragmatică ar avea motive să mediteze, este rezultatul în primul rând al efortului instituționalizat mai mult sau mai puțin conștient al scenariștilor și regizorilor de a găsi o formulă ritmică adecvată a scenariilor și, mai cu seamă, a filmului. În cadrul situației teleologice, scenariul trebuie să-și construiască un anumit ritm al enunțării, apt să acționeze cu o eficacitate maximă asupra naratarului.

Pentru a descrie modelul de structurare a ritmemelor, care oferă cheia dimensiunii compoziției ce ne preocupă (succesiunea fazelor-părți suprasecvențiale ca mecanism de producere a sensului), vom avea în vedere un grup de scenarii și filme relativ restrâns, dar stilistic diferențiate între ele, din punct de vedere al școlilor naționale cărora le aparțin, fiind înscrise, într-o durată semnificativă din punct de vedere al istoriei scenariului și filmului. Aceste scenarii și filme sunt: *Cetățeanul Kane* (1941), *A trăi* (1952), *Moara cu noroc* (1957), *Rocco și frații săi* (1960), *Andrei Rubliov* (1966), *Dantelăreasa* (1977), *Toba de tinichea* (1979). Evident, eșantionul nu este mare, motivul restrângerii fiind de ordin practic, analiza urmând să degajeze o serie de rezultate ce pot fi extrapolate cu relativă ușurință asupra oricărui scenariu (film) de lung metraj. În sfârșit, pentru a verifica trăinicia ipotezelor noastre, am luat drept bază în analiză, în cazul scenariului *Cetățeanul Kane* decupajul, scris, din câte înțelegem, după realizarea filmului, lucru valabil și pentru *A trăi*; scenariile *Rocco și frații săi* sunt în schimb scenarii literare ce relevă uneori diferențe semnificative față de filmele rezultate. Pentru *Moara cu noroc* am consultat decupajul tehnic al regizorului (aflat în biblioteca Arhivei Naționale de Film), iar în cazul filmului *Dantelăreasa* am ignorat scenariul și decupajul, luând ca bază în analiză doar filmul. În cazul *Tobei de tinichea* am avut în vedere scenariul și filmul simultan, ca și când între cele două discursuri nu ar exista nici o deosebire. Această diversitate de texte, care a impus o diversitate corespunzătoare de lecturi, nu schimbă, o spunem din capul locului, rezultatele analizei. Modelul de structurare a ritmemelor se menține, în pofida textelor consultate, ceea ce pare să însemne că, în principiu, un scenariu literar propune, în eventualitatea că este constituit estetic, un anumit model de structurare a ritmemelor în întreg, pe care decupajul tehnic și apoi filmul sau un eventual text redactat după

realizarea filmului îl moștenesc. Asta înseamnă că trecerea de la o fază la alta (scenariul literar, decupaj, film), presupunând anumite modificări uneori chiar importante, nu schimbă situația de fapt: scenariul conține un model ritmic, decurgând din succesiunea ritmemelor sale care-i asigură propria sa omogenitate artistică și structurală, de care textele ulterioare nu se pot dispensa fără riscul unei dezagregări estetice dintre cele mai periculoase. În cazul în care scenariul literar al unui anumit autor nu degajă modelul amintit, atunci fie alți scenariști, fie regizorul, devenit în realitate coscenarist, produc ameliorări care “corectează” textul inițial, ceea ce înseamnă însă că ameliorările respective se înscriu tot în faza modelării scenariului. Scenariul își reclamă astfel propria-i structuralitate poetică și semantică și contează mai puțin cine are capacitatea poetică de a o înfăptui. Ceea ce contează e înfăptuirea, fără de care scenariul nu-și respectă propria-i condiție și nici capacitatea de a provoca un dialog eficace cu viitorul film.

După definirea ritmemei, precizăm criteriile de identificare a lor în compoziția scenariilor de lung metraj. Așa cum am mai spus, acțiunile din scenariu nu se înscriu într-o ordine monotipică, ca în basm, dar repertoriul funcțiilor descris de Propp, inclusiv tabelul obținut prin transformarea funcțiilor tradiționale de către modelul generativ propus mai sus, joacă rolul unei scheme distribuționale. Aceasta face ca într-un fel sau altul anumite funcții privilegiate să fie plasate cu un grad foarte ridicat de probabilitate în anumite locuri ale compoziției scenariului. Aplicarea unui asemenea criteriu permite descoperirea cu aproximație, așa cum vom vedea mai jos, a reliefului specific al fiecărei ritmeme și mai cu seamă materia semantică și evenimentială ce urmează a fi modelată, fără a putea identifica cu adevărat frontierele fiecărei ritmeme în parte. Altfel spus, pe această cale se pot stabili în principiu pachetele de acțiuni (funcții) și de relații care intră în componența fiecărei ritmeme

în parte. Caracterul operatoriu doar relativ al acestui criteriu decurge din faptul că uneori naratorii plasează unele funcții în mod ilicit în pachete de secvențe necorespunzătoare, recurgând la abateri de la regulă destul de vehemente.

Cel de-al doilea criteriu de identificare a ritmemelor are în vedere ceea ce s-ar putea numi preeminența proiectului sau a antiproiectului, succesiune de accente semantice majore, schițată în analiza celor două discursuri de “scurt metraj”. În basm, întrucât în ritmema întâi era preeminent proiectul (bunicul vrea să recolteze ridichea), în cea de-a doua ritmemă, antiproiectul devenea preeminent (ridichea refuza să se lase recoltată), pentru ca în cea de-a treia ritmemă, proiectul să-și dezvăluie înțâietatea (bunicul recoltează ridichea). În scenariul și filmul *Râul bufniței*, ordinea se modifică, nu însă și logica succesiunii preeminențelor: ritmema întâi releva preeminența antiproiectului (plutonul de execuție vrea să-l ucidă pe condamnat), în cea de-a doua se manifestă preeminența proiectului (condamnatul scapă), iar în cea de-a treia se reconfirmă primatul proiectului (condamnatul este ucis). De regulă, în scenariile de lung metraj care ne sunt cunoscute, dominant în ritmeme întâi este proiectul, ceea ce face ca în ritmemele următoare succesiunea preeminențelor să se desfășoare canonic: ritmema a doua relevă preeminența antiproiectului, cea de-a treia a proiectului ș.a.m.d.

Ultimul criteriu de detectare a ritmemelor are în vedere identificarea predicatelor ritmemelor în baza acumulării semantice a predicatelor catalitice (în principiu, a predicatelor episoadelor de secvență) și analitice (în principiu, a predicatelor secvențelor) care desemnează o operațiune opusă depliei: predicatele fazelor-părți mai mici se însumează predicatelor ritmemelor, până când se descoperă un predicat al unei unități subiacente (al unei secvențe, de pildă) care, având un semn opus, nu se mai lasă sedus de operațiunea de pliere, semn că el

apartține unei ritmeme ulterioare. De pildă, predicatul primei ritmeme din scenariul *Andrei Rubliov* este, dacă îl introducem într-o propoziție narativă: Andrei vrea să picteze mai bine decât Teofan Grecul. Acest predicat, rezultat prin plierea tuturor predicatelor secvențiale anterioare, se împiedică la un moment dat de un predicat secvențial (un tătar oferă lui Andrei diferite servicii, refuzate de acesta) care se opune sensului predicatului ritmemei anterioare. Tătarul, simplu personaj episodic, este totuși reprezentantul forței antagoniste care, dacă luăm în considerare scenariul ca întreg, este un instrument al distrugerii artei practicate de Teofan Grecul și care va fi practică de Andrei. Faptul că predicatul secvențial amintit are semantic vorbind un caracter rebel față de predicatul ritmemei întâi o dovedește și predicatul secvenței următoare: Foma, un tânăr ucenic în ale picturii, refuză sfaturile pertinente în ordinea comportamentului artistic, ale lui Andrei, comportându-se “civil”. În loc să privească viața ca un artist, Foma preferă să se comporte ca un flăcăiandru oarecare, dând iama prin prisăci. Cel de-a doilea predicat secvențial confirmă predicatul inclus în discurs de acțiunea tătarului, amândouă opunându-se, cu evidență, predicatului primei ritmeme. Parcurgând în ordine succesivă secvențele următoare vom descoperi la un moment dat că mentorul lui Rubliov, Teofan Grecul, are o viziune sceptică asupra oamenilor și artei, că Teofan nu crede că arta poate face lumea mai bună, lucru confirmat de desfigurarea meșterilor, predicat al ritmemei a doua, care neagă predicatul din prima ritmemă. Urmând același model analitic vom descoperi că, deși a străbătut o serie de experiențe care confirmă viziunea lui Teofan, Andrei are puterea de a transcende sensul unor asemenea experiențe și va picta o “Judecată de apoi” care face din el un artist comparabil cu Teofan. Acțiunile ulterioare, alianța dintre cneazul cel tânăr cu tătarii, invazia celor două armate împotriva Novgorodului, torturarea și uciderea lui

Patrikei și distrugerea operei lui Rubliov, îl determină pe acesta nu numai să abandoneze pictura, ci ori ce fel de comunicare umană, inclusiv vorbirea, predicat al ritmemei a patra care se opune predicatului ritmemei precedente. În sfârșit, fantastica experiență artistică a lui Borișka, al cărei martor este protagonistul, îl determină pe Andrei, mai întâi să vorbească, pentru a-l consola pe tânărul artist de imensa suferință îndurată pe drumul reușitei sale, și, apoi, *să picteze*, predicat al ritmemei a cincea, care neagă predicatul ritmemei precedente. Deși urmărirea atentă a procesului de însumare a predicatelor secvențiale în predicate de ordin superior indică în mod riguros punctele de joncțiune dintre ritmeme, analiza corectă a mecanismelor succesiunii acestora presupune folosirea simultană a celor trei criterii amintite. Prin schematizarea propozițiilor narative care pivatează în jurul predicatelor ritmemelor scenariului *Andrei Rubliov* obținem acest tablou: 1 - Andrei vrea să picteze ca Teofan; 2 - Teofan, descoperă Andrei, nu mai crede în arta lui Teofan; 3 - Andrei pictează ca Teofan; 4 - Andrei refuză nu numai să picteze, ci să și vorbească; 5 - Andrei vorbește și pictează.

Supunând celelalte discursuri unei analize de același tip obținem rezultate similare. *Cetățeanul Kane*: 1 - frustrat de propria-i copilărie și de mediul familial ca mediu ludic, Kane vrea să se joace; 2 - intrat în posesia propriei sale averi, același personaj inițiază un alt joc, dar Thatcher, ajutat de o conjunctură economică adecvată, îl determină pe Kane să devină un capitalist serios; 3 - scăpat de amenințarea constrângerilor economice, Kane se dedă unui joc enorm (cumpără o echipă de redactori, colecționează obiecte de artă care nu-l interesează, se însoară cu Emily în aceeași manieră etc.); 4 - forțe reificatoare nu mai puțin enorme (tradiția onorabilității familiale din înalta societate, politicianismul lui Gettys etc.), dar și forțe umane care nu se pot lăsa antrenate de jocul reificator acum al

aceluiași personaj (ideea de artă, personalitatea chiar mediocră a lui Susan, caracterul incoruptibil al lui Leland etc.) întrerup jocul lui Kane; 5 - descoperind ingenuitatea copilăriei, Kane vrea să-și reia jocul adevărat, dar moare. *A trăi*: 1 - afectat de totala sa ineficacitate în lume, Watanabe vrea să dea propriei sale existențe un sens; 2 - Watanabe moare, și sensul vieții sale este ocultat; 3 - amintindu-și cum Watanabe a obținut amenajarea parcului, foștii colegi ai eroului descoperă sensul vieții acestuia; 4 - reintrând în automatismul vieții de fiecare zi, foștii colegi pierd sensul existenței lui Watanabe; 5 - Kimura restituie sensul existenței lui Watanabe. *Moara cu noroc*: 1 - Ghiță, acceptând complicitatea cu Lică, vrea să asigure familiei, în special Anei, soția sa, un statut economic și social mai înalt; 2 - realizând acest statut, Ghiță se trezește înstrăinat de Ana, care îl bănuiește de crimă; 3 - Ghiță este absolvit de presupusa vinovăție și își menține statutul economic și social, menținând-o pe Ana ca soție; 4 - pentru a-l da în vileag pe Lică, Ghiță o abandonează pe Ana acestuia; 5 - Ghiță o ucide pe Ana și este ucis de Lică, avuția strânsă pierind în incendiul provocat de același Lică. *Rocco și frații săi*: 1 - descoperind că familia sa este amenințată de disoluție, Rocco vrea să salveze unitatea acesteia; 2 - Rocco se îndrăgostește de Nadia, iubita lui Simone, fratele său, și amenință cu destrămarea propria sa familie; 3 - declarându-se vinovat de decăderea lui Simone, Rocco o părăsește pe Nadia, plătește datoriile fratelui său mai mare și salvează astfel unitatea familiei; 4 - Simone, ucigând-o pe Nadia, de a cărei moarte, indirect, este vinovat și Rocco, unitatea familiei este compromisă; 5 - unitatea familiei este restabilită cu prețul înstrăinării de sine a lui Rocco. *Dantelă-reasa*-. 1 - afectată de experiența matrimonială negativă a mamei sale și de experiențele sentimentale și erotice dezordonate ale unei prietene, Beatrice se decide să se izoleze de lume; 2 - Beatrice se îndrăgostește de un tânăr, François, și pleacă cu

el, lumea apărându-i acum într-o altă lumină; 3 - conviețuirea cu Francois implică grave incompatibilități de natură culturală, socială și etică, dar Beatrice pare să accepte lumea reală așa cum e, inclusiv pe Francois; 4 - François îi propune Beatricei să se despartă și ea se întoarce acasă; 5 - François încearcă o reapropiere de Beatrice, dar aceasta preferă să trăiască singură, izolată de lume.

Toba de tinichea: 1- Adus pe lume într-un moment istoric inadecvat și dezgustat de degradarea morală din propria sa familie, Oskar se decide să rămână mereu copil, determinându-și printr-un accident înscenat dimensiunea fizică optimă, pentru a se putea deda jocului cu o banală toba de tinichea; 2 - deși în lumea copiilor de vârsta sa descoperă aceeași brutalitate ca și în cea a oamenilor mari, Oskar exersează un joc justițiar-infantil de unul singur (ca, de pildă, țipătul de prunc furios, căruia nu-i rezistă nici un obiect de sticlă, ori cântatul la toba, ce transformă marșul din timpul unei reuniuni fasciste într-un ilar și pașnic vals etc.), dar protestul său ludic este întrerupt de mersul evenimentelor, sinuciderea mamei și mai ales dezlănțuirea urgiei fasciste, care duce, printre altele, și la “asasinarea” jucăriilor; 3 - moartea jucăriilor îl proiectează pe Oskar în sfera conflictelor istorice (apărarea de către patrioții polonezi a poștei din Gdansk, ocuparea acesteia de către naziști, executarea lui Jan Bronski etc.), dar personajul își păstrează și în aceste condiții, mentalitatea, sensibilitatea și comportamentul de copil original și singuratic; 4 - conservându-și doar înfățișarea de puști nevinovat, Oskar se îndrăgostește și devine tată, dar, intrat în concurență amoroasă cu falsul său părinte (Matzerath, adept înfocat și inept al noii ordini), pleacă de acasă și se lasă sedus pentru puțin timp de ideea de a se transforma din spectator în actor, participând alături de o echipă de pitici circari la realizarea unor spectacole distractive pentru naziști, pentru ca, după aceea, mânat din spate de evenimentele

războiului, să se întoarcă acasă, unde provoacă demascarea și pedepsirea lui Matzerath; 5 - lovit în ceafă cu o piatră de propriul și inconștientul său vlăstar, Kurt (furios că tânărul tată îngropase toba de tinichea în mormântul lui Matzerath), Oskar se transformă într-un fel de copil-sui-generis, neputincios și disperat, transportat într-un landou grotesc.

Contrar opiniilor potrivit cărora scenariul nu ar deține o formă a sa, stabilitatea cu totul ieșită din comun a relațiilor poetico-semantic, descoperite la acest nivel de adâncime, confirmă ipoteza contrarie privitoare la formalizarea ieșită din comun a acestui tip de discurs narativ, comparabilă, deși diferită structural, cu cea a operelor dramatice. O asemenea trăsătură va rezulta cu și mai multă pregnanță dacă vom observa, lucru pe care nu-l vom putea schița decât fugitiv, că succesiunea recurentă a ritmemelor pune în lumină și o formalizare corespunzătoare în cadrul fiecărei ritmeme în parte, în pofida diferențierii stilistice, istorice, valorice și cultural-naționale nete a discursurilor luate în discuție. În ritmema întâi prezența invariabilă a lipsei și a (in)formulării proiectului, presupune existența unei serii de prejudicii care antrenează diferite sfere existențiale ale personajului ce poartă marca protagonistului: Kane este frustrat de copilărie; lui Watanabe i se alterează de fapt toate fațetele ființei; lui Ghiță i se răpește liniștea și integritatea morală; lui Rocco i se surpă treptat încrederea în capacitatea familiei de a supraviețui etic în noul context social și de civilizație; Rubliov are ocazia de a întrezări prin pățaniile măscăriciului ceva din soarta mereu periclitată a artistului; Beatrice, fiind martora nereușitelor amoroase ale prietenei sale Marlene, reactualizează dintr-o perspectivă proprie, prejudicierea mai veche a mamei sale, părăsită de soț etc. Oskar se simte cu totul înstrăinat de atmosfera mic-burgheză din casa și prăvălia lui Matzerath, de situația sa de fiu cu o paternitate indecisă, de perspectiva de a intra într-o lume în care încolțea

morbul fascist. Ritmema întâi deține, de regulă, implicit sau explicit demonetizarea unei autorități (absența) și uneori afirmarea unei alte autorități (prezența): Kane trece de sub autoritatea familiei sub cea a lui Thatcher; Watanabe descoperă că întregul sistem sub semnul căruia trăise este în realitate vid de orice valoare; Ghiță trebuie să trăiască sub semnul unei autorități ineficiente (domnia legii apărute de Pinteș) și domnia unei autorități ilegale cu mult mai eficace, reprezentate de Lică și banda sa de porcari și vâcari; Rubliov, mânat de propriul instinct creator, scapă autorității eclesiastice și ea demonetizată pentru a intra sub autoritatea artei etc. Pentru Oskar absența se naște din ciudățenia dependenței de o dublă și contradictorie autoritate, prima fiind legată de existența unui tată oficial, dar fictiv și stupid (Matzerath), cea de-a doua, de un tată real, dar neoficial, și care, deocamdată, face figură de fante de cartier (Jan Bronski). Din punct de vedere al relațiilor actanțiale, protagoniștii, ritmema întâi, sunt mutați sau pe cale de a fi strămutați din propriile lor nuclee de afinitate fie prin contractări (Kane este victima unui legat testamentar, Ghiță trebuie să accepte “târgul” cu Sămădău), fie prin remiteri (Watanabe preia sugestia unui proiect de la Toyo după cum Rubliov preia ideea marii arte de la Teofan). În cazul în care viitorii protagoniști se mențin în nucleele lor de afinitate, ca Rocco și Beatrice, ei trebuie să facă față unor donări, pe care dacă nu le-ar respinge, ar trebui să se lase corupți (primul, de excesele vieții citadine, cea de-a doua, de “exemplul de viață” al Marlenei). Oskar se plasează și din acest punct de vedere într-o situație originală: din mulțimea de jucării care i se oferă spre donare el își alege doar o tobă de tinichea, dincolo de înfățișarea derizorie a căreia intuiește existența unei forțe capabile să-l mențină într-o stare de copilărie perpetuă și polemică. În ritmema a doua, pe lângă prezența invariabilă a plecărilor protagoniștilor ori a întoarcerilor antagoniștilor (Kane pleacă la

Thatcher, Watanabe se duce pe lumea cealaltă, tărâmul marelui său antagonist - moartea, Lică se întoarce la han, Beatrice pleacă spre François, care pleacă și el spre Beatrice, Rocco pleacă în armată pentru a se întâlni cu Nadia etc.), scenariul pare a recurge cu un grad ridicat de repetabilitate la o serie de acțiuni concrete prin care protagonistul îl prejudiciază pe antagonist: jucându-se de-a presa, Kane îl exasperează pe Thatcher; Lică îl jighește pe Pinte (spunându-i "loază") în momentul în care omul legii îi este oponent; Rubliov, cu talentul său, îi face viața insuportabilă lui Kiril, determinându-l să-și ia lumea în cap, enigmatica și inculta Beatrice prejudiciază capacitatea analitică a lui François, făcându-l să-și dezvăluie mentalitatea simplistă de provincial; Rocco, îndrăgostindu-se de Nadia, îl prejudiciază pe Simone, iar Oskar, dovedindu-se excesiv de precoce, pretinde lecturi despre Rasputin și din Goethe, exasperându-și institutoarea și familia, ca să nu mai vorbim de transformarea într-o parodie, cu ajutorul tobei sale năzdrăvane, a unei mult prea solemne întruniri fasciste. Această punere sub tensiune a antagoniștilor face ca ritmemă a treia să fie teritoriul luptelor/victoriilor/înfrângerilor, lucru mult prea evident pentru a mai fi ilustrat. Un grad ridicat de tipicitate deține și ritmemă a patra, nu numai prin prezența în spațiul său a principiilor întemeiate sau nu, a încercărilor grele trecute sau nu cu bine, ci și a unui fenomen sesizat cu finețe de Tzvetan Todorov - l'infraction de la loi - cu ocazia analizei romanului *Legături periculoase* de Laclos (82, pp.148-151), abaterea de la legea comportamentului propriu a protagonistului, pe care o întâlnim nu fără o oarecare surpriză și în compoziția scenariului. Protagonistul, făcându-și din instituirea proiectului legea propriului său mod de acțiune, e apucat dintr-o dată, pe teritoriul ritmemei a patra, de o frenezia a uitării de sine, prin care își neagă cu vehemență tocmai această dimensiune a sinelui. Părăsit de Susan, Kane

uită să se mai joace, apucându-se să distrugă fructul cel mai de preț al experienței ludice, Xanadu-ul; Ghiță, în aceeași ritmemă, o cedează cu bună știință pe Ana lui Lică, iubirea pentru femeie și ai săi fiind miezul etic al propriului său proiect; în același spațiu al discursului din *A trăi*, funcționarii, abia treziți din somnul inconștienței prin înțelegerea sensului morții lui Watanabe, se abandonează întinericului în care trăiseră; refuzând să vorbească și să picteze, Rubliov devine adversarul cel mai de temut al propriei sale viziuni despre lume; Rocco pactizează cu Simone, încercând să-și protejeze fratele de consecințele crimei comise, riscând să-și transforme întreaga familie, a cărei unitate morală încercase să o salveze, într-un complice colectiv la o normă etică aberantă; Beatrice, în aceeași ritmemă, se automachiază, uitând că proiectul său viza chiar dorința disperată de a nu se lăsa anihilată moral (“machiată” sufletește) de lumea din jur; urmând aceeași lege a infracțiunii, Oskar-copilul devine bărbat și tată. Se pare că, pentru a ajunge să fie el însuși, sensul poetic trebuie să străbată, cu ocazia încercărilor grele prin care trec personajele, proba dură a propriei sale negativități, iar universul ficțional, pentru a-și câștiga raționalitatea artistică, trebuie să treacă prin fața unei iraționalități care să-i delimiteze raționalitatea specifică de raționalitatea “normală” a discursurilor neartistice. Ritmema a cincea, trăind, de regulă, din modelarea demascărilor și pedepsirilor, și în mod obligatoriu din înlăturarea lipsei ori din înlăturarea lipsei printr-o lipsă și mai gravă, readuce sensul pe “făgașul cel bun”, restituind universului ficțional raționalitatea sa specifică. În *Cetățeanul Kane*, *Moara cu noroc* și *Rocco și frații săi* se face simțită cea de a doua formă a înlăturării, iar în *A trăi*, *Andrei Rubliov* și *Dantelăreasa*, prima. Fie într-un caz, fie în celălalt, ritmema a cincea încheie mecanismul global al producerii sensului, punând ordine compozițională în întreaga desfășurare a discursului narativ.

Distribuirea cu o regularitate ce nu poate fi ignorată a funcțiilor în succesiunea ritmemelor nu poate fi calificată ca o înviere ilicită a monotipiei basmului, mai întâi pentru că formalizarea descrisă se petrece la un nivel foarte adânc, ce nu se relevă direct în experiența lecturii, ci doar unei analize specializate. De monotipie nu mai poate fi vorba și pentru că, pe de o parte, repertoriul de funcții la care recurge scenariul este cu mult mai vast decât cel al basmului, noul discurs narativ putând face apel de la caz la caz la oricare dintre clasele de acțiune rezultate din transformarea tabelului proppian, iar, pe de altă parte, și pentru că, dincolo de înfinitatea de forme pe care le pot căpăta acțiunile propriu-zise ce ascund funcțiile, acestea, cu excepția celor care compun cardinala acțiunii, pot apărea într-un singur discurs de mai multe ori. Scenariile la care ne referim în mod explicit cuprind cele mai felurite prejudicieri care sufocă pur și simplu, de exemplu, ritmema întâi din scenariul *A trăi*. Același fenomen este ilustrat și de luptele, urmate de victorii sau înfrângeri și de încercările grele, trecute sau nu cu bine, din ritmele trei și, respectiv, patru din *Cetățeanul Kane*. Ruperea cu monotopia este indicată și de diversitatea aceluiași încercări la care este supus Rubliov în ritmema a patra, care, paradoxal, atunci când sunt trecute cu bine, adâncesc, dacă folosim limbajul lui Aristotel, nefericirea personajului, iar când nu sunt soluționate corespunzător, permit trecerea protagonistului de la nefericire la fericire. Când, de exemplu, mășcăriul îi provoacă lui Andrei o încercare grea pretinzând că acesta l-ar fi trădat, protagonistul trece cu bine proba respectivă, refuzând să vorbească și să se apere de acuzația nedreaptă, riscând astfel să fie pedepsit, în timp ce atunci când același protagonist, cutremurat de performanța lui Borișka, începe să vorbească, recunoscându-și neîntemeierea propriilor pretenții (pactul tăcerii, al incomunicării), Andrei, eliberat, va păși spre înlăturarea lipsei. În *Moara cu noroc* presiunea la

care este supus Ghiță, din partea autorității absente (Pintea), ca și din cea a autorității prezente (Lică), este exprimată printr-o adevărată inflație de iscodiri, divulgări, vicleșuguri și complicități, uneori refuzate sau acceptate, alteori - nereușite sau silite, distribuite în toate ritmemele. Tot împotriva monotipiei se acționează și atunci când naratorii mută funcțiile din ritmemele autorizate să le găzduiască în alte ritmeme, cazul extrem fiind punerea în rocadă chiar a termenilor cardinalei, ca în *Cetățeanul Kane* care, cum am văzut, plasează înlăturarea lipsei în mod viclean și ilicit, în ritmema întâi, pentru a reactualiza lipsa personajului, printr-un proces de substituire metaforică în finalul ritmemei cinci, repartizând funcția respectivă în sfera de acțiune a unui obiect (săniuța), ce “rostește” semnificația în locul personajului. Scenariul și filmul *Toba de tinichea* sunt dominate de o adevărată furie a insolitării funcțiilor: travestirea lui Oskar într-un copil etern printr-o abilă autoajustare, demascarea și pedepsirea lui Matzerath, căruia același Oskar îi servește spre înghițire o “bomboană” (insigna partidului nazist), tocmai la momentul potrivit, o luptă parodic-tragică - partida de licitație jucată de protagonist, Jan și Kobayella - înglobată în lupta disperată de apărare a poștei, transfigurarea destinului lui Bronski prin înmormântarea metonimică a cartonașului ce reprezintă o damă de cupă, cartea sa câștigătoare etc. Același fenomen, rebeliunea împotriva monotipiei, este pus în evidență și de utilizarea lipsei și a formulării proiectului ca funcții neverbalizate (“mute”) cum se întâmplă în scenariul *Rocco și frații săi* și în filmul *Dantelăreasa*. În asemenea circumstanțe, cititorul (spectatorul) și nu mai puțin analistul trebuie să deducă semnificația funcțiilor din context, spărgând ambiguitatea muțeniei nu înainte de a o aprecia artistic. În sfârșit, ceea ce nu înseamnă că epuizăm aici descrierea tuturor armelor de care dispune naratorul pentru a se apăra de monotipie, lipsa și (in)formularea

proiectului pot fi plasate în elipse, fiind scoase din contextul narativ concret, ca în scenariul și filmul *Blow-up*. Soluția către care împing asemenea cazuri extreme este de a se deduce semnificația acțiunilor respective din modul în care personajul, frustrat de un termen al cardinalei, își înlătură lipsa și își instituie proiectul. Tom din *Blow-up*, intrând în ultima ritmemă în jocul imaginar al grupului de mimi, obligă la un fel de lectură dinspre sfârșit spre început a scenariului, punându-ne în situația de a deduce că lipsa ar putea fi identificată prin examinarea opozițiilor real/ireal, semnificativ/nesemnificativ. O asemenea ipoteză este îndreptățită și de faptul că grupul mimilor apăruse și în ritmema întâi, întreprinzând o foarte suspectă cerere de donare (solicitând protagonistului bani) care, din perspectiva sfârșitului, poate fi descifrat mai curând ca propunere a unui contract, onorat acum prin livrarea unui comportament. Contractul onorat de tinerii mimi nu poate să nu fie pus în legătură cu propunerea de către Tom a unui contract - cumpărarea unui tablou - refuzată de Don. Existența protagonistului pare delimitată de două contracte, primul prin care i se poate pune la îndemână iluzoriul, nesemnificativul, și altul prin care i s-ar putea livra semnificativul, adică o operă de artă, care însă în viziunea naratorului nu pare a putea face obiectul unei tranzacții. Făcând un pas mai departe, se înțelege că lipsa lui Tom poate fi identificată drept o stare dilematică între a se pune în slujba semnificativului sau a rămâne în solda non-semnificativului - între a fi fotograf al experiențelor relevante sau fotograf la modă, adică furnizor de clișee standardizate. Tom ni se înfățișează astfel ca un personaj epic, extremist, în sens artistic, care are lipsă (dilema în cauză), nu și proiect, deoarece un remitent posibil (grupul de mimi) își maschează în ritmema întâi, contractarea printr-o cerere de donare, iar un alt remitent posibil (Don) îi refuză contractarea, pe temeiul că obiectul semnificant nu poate fi prin definiție contractat. Viața

în devenire din universul ficțional al scenariului nu face decât să multiplice în celelalte ritmeme, când comportamentul lui Don, oferindu-i o fotografie care se cere descifrată (imaginea crimei din parc), când comportamentul mimilor (dispariția fotografiei și a cadavrului care atestă realitatea crimei făcute în parc). În felul acesta, lipsa inițială, a cărei depășire presupunea rupere a dilemei, trecere decisă de partea semnificativului, este înlocuită de o lipsă și mai gravă, abandonul total în fața iluzoriului.

Dacă, deci, ipoteza distribuirii monotipice a funcțiilor în ritmeme nu se verifică în cazul scenariilor care au atins un anumit grad de valoare artistică, nu cumva succesiunea stabilă a ritmemelor indică totuși un alt tip de monotipie ce se manifestă însă la un nivel mai adânc, insesizabil, în cadrul experienței empirice a lecturii? După părerea noastră, dintr-o primă perspectivă răspunsul la o asemenea întrebare este indiscutabil afirmativ. Scenariile de tipul celor analizate sunt exponențiale în genere pentru tipul de discurs narativ pe care ne străduim să-l descriem. Înlănțuirea riguroasă a celor cinci ritmeme, caracteristice acestuia, poate fi explicată prin modelul hegelian al negării negației, care, de data aceasta, ni se înfățișează într-o formulă oarecum nouă: primele trei ritmeme alcătuiesc o primă negare a negației în timp ce ritmema a treia, fiind luată drept o nouă bază (teză) inițiază o a doua negare a negației. Cele cinci ritmeme, negându-se succesiv, generează o rețea de relații semantice foarte puternice dominate de opoziții și similarități, care însă pot fi socotite tot așa de bine relații de continuitate și de discontinuitate. Lipsa de decizie în formulare (opoziție/discontinuitate și similaritate/continuitate), până la găsirea unei formulări mai potrivite, încearcă să pună în lumină o anumită realitate profundă a mecanismului de dezvoltare a sensului în scenariu: ritmema întâi, fiind negată de cea de-a doua, are un grad de similaritate relativă cu ritmema a treia și cu ritmema a

cincea, similaritate incompletă care asigură dezvoltarea continuă a sensului chiar în pofida acestei înrudiri semantice. Faptul că Watanabe vrea să-și dea un sens vieții (ritmemă întâi) este oarecum similar cu sensul întrezărit de foștii săi colegi (ritmemă a treia) și cu sensul întrezărit de Kimura (în ritmemă a cincea), dar gradul de similaritate nu ne împiedică să observăm de fiecare dată că, de fapt, ne aflăm în fața unei dezvoltări a semnificației și nu a unei repetări. Similaritatea și continuitatea indică formula unei dezvoltări particulare a sensului în care staticul coexistă cu dinamicul. La fel, ritmemă a doua (Watanabe moare) are un grad de similaritate cu ritmemă a patra (foștii colegi ai eroului pierd sensul vieții acestuia abia recuperat), dar și în acest caz similaritatea nu exclude devenirea, îmbinarea staticului cu dinamicul. Nu încapе îndoială că în mecanismul acesta oarecum ciudat al unei dezvoltări statice, ori al unui statism dinamic, predicatelor ritmemelor joacă rolul fundamental al unor puncte-cheie de joncțiune semantică, fără de care succesiunea ritmemelor în întreg nu poate fi concepută⁴. Din această perspectivă, scenariul face figură aparte printre tipurile de opere narative, afirmându-se ca un fel de formă literară fixă, asemeni sonetului, care însă nu se manifestă printr-o versificație particulară ce poate fi descrisă direct, ci printr-o versificație ascunsă, receptată ca formă ritmică și care, atunci când nu este bine stăpânită, este resimțită ca un defect de coerență, înlănțuirea stabilă a ritmemelor, care, după părerea noastră, poate fi socotită ca elementul principal pe care se sprijină în momentul de față ceea ce am putea numi, instituționalizarea supraindividuală a discursului narativ numit scenariu, presupune și existența unor atitudini deviate în sens stilistic, care nici nouă nu ne sunt suficient de clare, ele presupunând, probabil, un studiu separat și amănunțit. Fără să fi avut la îndemână scenariile, două dintre filmele ce ne sunt cunoscute

manifestă asemenea evidente atitudini. Filmul polonez *Prezentatorul* relevă o foarte ingenioasă înglobare (în sensul de cuprindere) a ritmemei a patra în ritmema a cincea, modalitate care, la vizionarea repetată a filmului, ni s-a părut de fiecare dată organică. Filmul *Good morning, Babylon*, după ce își încheie conștiincios "și nu de puține ori cu strălucire, îmbinarea canonică a celor cinci ritmeme, o dată cu consacrarea performanței celor doi frați în admirabila secvență a confruntării cordiale dintre Griffith și tatăl scenografilor, adaugă un supliment substanțial de materie narativă, un fel de lung epilog (ce cuprinde prejudicierea unuia dintre cei doi frați, izbucnirea primului război mondial, moartea simultană a ambilor eroi pe frontul din Italia) care nu ni s-a părut asimilat organic în compoziția subiectului. În acest caz, încălcarea monotipiei de adâncime a scenariului pare să se răzbune (lucru confirmat și de o anumită ruptură ivită în folosirea mijloacelor de expresie cinematografică, foarte vizibilă în secvențele de front, deși filmul în cauză trebuie înțeles poate și ca un semn: o standardizare benefică, chiar și atunci când se petrece la un nivel considerabil de adâncime, cum este cea consemnată de succesiunea ritmemelor, poate naște anticorpi.

Pe de altă parte, aceeași înlănțuire, deși stabilă, poate fi considerată nemonotipică dacă se are în vedere faptul că ea nu duce și la o standardizare a sensului. Diferența structurală dintre modelul succesiunii ritmemelor și dubla îmbinare a modelului logic hegelian este relevată de faptul că în cazul scenariului sensul nu este un rezultat, o sinteză, ci în primul rând un traseu care urmează modelul fără a se confunda cu produsul său. Fiecare predicat al ritmemei, trecut prin mașinațiile succesiunii, negând un predicat anterior sau fiind negat la rândul său de un predicat ulterior, nu se volatilizează, ci rămâne ca element stabil, ca ipostaze posibile ale sensului poetic. Predicatele se succed dar și coexistă, rețeaua de relații

amintită menținându-le într-o stare continuu activă. Faptul că în finalul scenariului *A trăi* Kimura redescoperă sensul vieții lui Watanabe menține, ca să zicem așa, într-o stare de veghe permanentă toate predicatelor ritmemelor anterioare. De asemenea, faptul că Andrei pictează în cele din urmă ca sau mai bine decât Teofan nu face să se dea uitării predicatelor anterioare, fără de care ultimul sens ar pieri și el. Sensul poetic este un traseu străbătut de un vector, și în același timp, o constelație stabilă de instanțe semantice divergente prinse într-un stadiu de emulație continuă. O asemenea realitate a sensului poetic din scenariu va deveni mai clară dacă luăm în vedere situația teleologică în ansamblul său, pășind din spațiul enunțului-subiect în cel al enunțării.

Cum se spunea mai sus, enunțarea care antrenează relația dintre narator, personaje și naratar, având drept obiect sensul, deține ca element central propria sa cardinală, relația dintre lipsa provocată de narator naratarului și înlăturarea acesteia sau, folosind alți termeni, pentru a o deosebi de cardinala enunțului, enigma (criptarea) și decriptarea. Dacă prima cardinală ține de o maieutică, cea de-a doua, de o hermeneutică. Prima este o moșire de către discurs a nașterii sensului, cea de-a doua este o inițiere cuprinsă în același discurs în vederea înțelegerii sensului. Pentru a sesiza modul de funcționare a cardinalei enunțării vom recurge la exemplul scenariului *Cetățeanul Kane*, care are avantajul unei formalizări maxime a cardinalei enunțării. Așa cum s-a văzut încă din examinarea situației comunicative, miza disputei dintre diferitele instanțe ale acesteia o constituie semnificația misteriosului cuvânt rostit de personajul central în momentul morții. Într-un spațiu al discursului corespunzător ritmemei întâi, se făcea trecerea de la rostirea propriu-zisă a cuvântului “rosebud”, pe care, folosindu-ne de o sugestie a lui Roland Barthes, l-am putea numi formularea enigmei, la formularea enigmei ca stare. Discursul

pune la dispoziția naratarului un moment intens ca experiență umană (moartea lui Kane), o anumită imagine emblematică (o bilă transparentă) în care se vede un peisaj hibernal dominat de o casă, având rolul unei jucării aflate însă în mâna unui personaj departe de a fi un copil, care împreună formează un bloc opac și obscur, nu însă și interogativ. Abia intervenția ulterioară a lui Rawlston transformă acest moment opac într-o întrebare, ce este “rosebud”? Întrebarea presupune evident existența unui sens ce se cere relevat, care incită curiozitatea naratarului, a unui sens nerelevat-încă. Deși nu se vede cu ochiul liber, este totuși indiscutabil că ordinea episoadelor de secvențe, a acestora în ritmemă, acțiunile și relațiile dintre personaje și obiecte, toate tipurile de procedee utilizate, pe scurt - întreaga strategie narativă cuprinsă în această fază-parte suprasecvențială - sunt determinate de inițierea în procesul hermeneutic, de necesitatea construirii criptării: ce înțeles are “rosebud”? Filmul moștenește în întregime dota, subordonându-și propria-i strategie narativă și efectele stilistice rezultate din apariția ființelor umane și a obiectelor în cadre, din îmbinarea acestora în secvențe etc., strategiei cuprinse în scenariu. În plus, în prima ritmemă începe (lucru valabil în egală măsură și pentru scenariu) transformarea narațiunii în metaforă a discursului: bila și - replica - rosebud, formulând enigma, sunt substituite semantic de către secvențele ce se petrec în cabana părintească și în afara ei (contractarea destinului micului Kane, refuzul neputincios al acestuia de a o accepta și abandonarea săniiuței în frigul ninsorii).

Pătrunzând în spațiul corespunzător al celei de-a doua ritmeme, enunțarea creează naratarului sugestia că enigma este reală, dar că dezlegarea ei, cel puțin deocamdată, nu este posibilă, de vreme ce tutorele care a făcut și desfăcut destinul personajului nu suflă nici un cuvânt relevant în această privință, creând bănuiala că, dată fiind adversitatea dintre

Kane și Thatcher, acesta din urmă ar putea chiar să măsluiască adevărul. Naratarul înțelege că enigma e veritabilă, dar că aflarea ei presupune răbdare și un efort de investigație considerabil deoarece forțele capabile să ascundă adevărul sunt redutabile și că întrebării, deocamdată, nu i se poate găsi un răspuns. Semnificația artistică degajată de enunțare menține și în această etapă sensul în starea de nedescoperit încă, conjugată însă cu un efect de incitare a orizontului de așteptare a naratarului, iar acesta nu are altceva de făcut decât să privească cu atenție mișcarea compozițională a discursului. Enunțarea ce se slujește de mișcarea narativă din ritmema a treia are drept scop ca naratorul să-l pună pe naratar în situația de a înțelege singur că un răspuns este totuși posibil, deși până la urmă acesta s-ar putea dovedi amăgitor. Rostirea unei asemenea 'replici riscante la întrebarea "ce este rosebud?" și-o asumă sentimentalul Bernstein care crede că înțelesul obsedantului cuvânt ar putea fi legat de existența unei iubiri enigmatice, cu totul compatibilă cu amintirile pe care el (Bernstein) le are despre Kane și, mai ales, despre sine. Oportunitatea predicatului celei de-a treia ritmeme și compoziția interioară a acesteia par să fie motivate într-un astfel de moment al realizării contractului teleologic mai întâi de tedința naratorului de a-i stimula naratarului pofta de cunoaștere, de a-l face să depășească un anumit scepticism, slujindu-se chiar și de un răspuns îndoielnic. Imposibilitatea găsirii dedesubtului unei enigme reale, ce își reclamă cu urgență soluționarea, urmată de inadecvarea întotdeauna posibilă a unei ipoteze cu privire la soluția aceleiași enigme sunt două momente succesive esențiale ale inițierii în tainele inițierii. Pentru a căpăta finalmente încredere în propria-i putere de descifrare a lumii ficționale, naratarul trebuie să descopere singur dificultățile străpunerii enigmaticului, apoi să admită și posibilitatea că soluțiile cele mai seducătoare pot să se dovedească a nu fi adevărate.

Din același exercițiu inițiativ face parte și momentul de șoc al înfăptuirii contractului teleologic - posibilitatea ca însăși enigma să nu existe - care își subordonează în egală măsură compoziția internă a ritmemei a patra și înscrierea acesteia în succesiunea ritmemelor care alcătuiesc discursul ca întreg. Amintirile lui Leland, ale lui Susan și Raymond despre Kane combinate cu nonsemnificația atribuită acestora de către Thompson, pe care și naratorul pare să le crediteze cel puțin deocamdată, conduc la o blocare a enigmei, în sensul negării posibilității existenței ei: rosebud nu înseamnă nimic pentru că un simplu cuvânt nu are în sine puterea de a releva înțelesul unui destin uman. Pierderea raționalității sensului evidențiat de ceea ce am numit a fi abaterea de la regulă nu poate să nu fie pus în legătură cu acest moment al enunțării în care naratorul, profitând de comportamentul aberant al personajului, include în lecția hermeneutică și posibilitatea ca enigma să nu fie enigmă, ca presupusa taină să nu tăinuiască.

Decriptarea ce încheie lanțul performativ al contractului teleologic și care prezidează în același timp compoziția interioară a ritmemei a cincea ca și plasarea acesteia în partea finală a succesiunii marilor sintagme ale întregului este construită pe vidul momentului anterior. Schimbarea bruscă a registrului lecției hermeneutice îl determină pe narator să arunce o privire înapoi asupra ansamblului compoziției cu care în acest moment se confundă definitiv. Contractul teleologic cuprinde astfel o suită de momente (formularea enigmei, imposibilitatea găsirii unui răspuns, formularea unui răspuns îndoielnic, negarea posibilității existenței enigmei și, în sfârșit, decriptarea), consolidând relațiile stabile și totodată dinamice dintre eu, el și tu care prezidează segmentarea în ritmeme a discursului ca întreg.

Lanțul performativ ce începe cu sensul nedescoperit - încă și se încheie cu decriptarea pune în discuție însă chiar statutul sensului, al semnificației artistice a scenariului. Fiecare etapă a

exercițiului hermeneutic produce asupra naratarului și un anumit efect, în înțelesul dat cuvântului respectiv de Edgar Allan Poe. Sensul nedescoperit - încă este o semnificație și un efect artistic în același timp. Efectul însă are drept rezultat și fixarea atenției naratarului asupra compoziției. Naratarul, sedus de plăcerea inițierii în tainele inițierii, își asumă compoziția ca pe un bun propriu, deoarece aceasta este descoperirea sa. Naratorul, pentru a-și păstra obiectivitatea statutului de figură nonintențională a discursului, creează iluzia că cel dotat cu talent este chiar naratarul și nu el, naratorul, concesionându-i întreaga putere de creație. Din perspectiva enunțării, semnificația poetică pare să capete o formă care ar putea fi numită prismatică în componența căreia intră un sens pe cale de a se forma, o suită de efecte contradictorii ce acționează totuși coerent și această iluzie crescândă a “cogentializării” naratarului⁵. O asemenea formulă a semnificației artistice, specifică în genere operelor narative, de care scenariul profită cu un anumit simț al rigorii, se deosebește de sensurile vehiculate de discursurile retorice, didactice, științifice etc. prin însăși natura sa. Dacă ne-am imagina un anumit experiment mental, profitând de formalizarea enunțării din scenariul *Cetățeanul Kane*, deosebirea respectivă ar deveni cu adevărat frapantă. Suprimând, punând între paranteze, momentele doi, trei și patru ale contractului teleologic, pentru a lega direct criptarea de decriptare, natura specifică a semnificației artistice se năruie. Dacă punem față în față “ce este Rosebud”? - cu - “Rosebud este o sanie!” - referința la discursul propriu-zis dispare. Aserțiunea potrivit căreia “Rosebud” este o sanie nu este nici măcar o tautologie, este un nonsens. Experiența propusă confirmă cele spuse mai sus: semnificația artistică nu este echivalentă cu sinteza, cu rezultatul produs de modelul logic - negare a negației, fie ea și dedublă - care ne furnizează concepte stabile, definite riguros, deși înlănțuirea ritmemelor

poate fi descrisă recurgând și la puterea explicativă a modelului respectiv, ci un alt tip de rezultat al meditației umane.

Ce se întâmplă - e o întrebare cum nu se poate mai firească - atunci când enunțarea nu conține explicit executarea contractului teleologic, ca în scenariul *Cetățeanul Kane*? O examinare atentă a scenariilor constituite artistic, cum sunt cele la care ne-am referit mai sus, ne îndeamnă să observăm că toate datele amintitului contract sunt prezente, numai că enunțarea își investește naratorul și naratarul cu executarea lui discretă. De pildă, în începutul scenariului *Moara cu noroc* există câteva detalii vizuale emblematice, ruinele morii arse și cele cinci cruci, a căror funcție interogativă, pornind de la ideea de moarte și de incendiu, este chiar mai apăsată decât întrebarea lui Rawlston. Acestei criptări îi corespunde în finalul scenariului decriptarea: în cenușa fumegândă a hanului, naratorul descoperă după succesive actualizări vizuale ale situației teleologice, uneltele de cizmar - meseria inițială a lui Ghiță și câteva monede de aur, care rostesc cum nu se poate mai limpede decriptarea enigmei. S-ar putea deduce că neformalizarea contractului teleologic din unele scenarii și filme decurge din caracterul prea vehement pe care l-ar împrumuta acesta dacă ar fi și verbalizat cu ajutorul naratorilor și naratarilor expliți. O asemenea ipoteză este confirmată și de Andrei Rubliov, care mută zborul țaranului cu balonul făcut din piei de animale, din mijlocul compoziției scenariului la începutul filmului, figurând o enigmă a cărei dezlegare ne-o dau imaginile și ele emblematice ale picturii din final. Tot unei embleme vizuale interogative plasate în începutul scenariului *Rocco și frații săi* (Rocco și Simone privesc cu aviditate vitrinele orașului) i se răspunde printr-o altă emblemă vizuală plasată la sfârșit, care ni-l înfățișează pe Rocco, multiplicat ca figură publicitară pe un afiș ce anunță o viitoare gală de box. Caracterul discret pe care îl capătă cardinala enunțării este ilustrat și de scenariul *A trăi în*

care unei embleme vizuale (radiografia), comentată verbal - criptarea - i se dă în final o replică dublă, una pe teritoriul ritmemei patru (Watanabe se dă în leagăn în parcul deja amenajat) și o alta în final (același parc în care, de data aceasta, se joacă o liotă de copii). De fapt, prezența grupului de mimi în începutul și sfârșitul scenariului *Blow-up* nu are alt rost decât de a întreba și de a răspunde. Naratarul este mobilizat de aceleași semnificații-efecte-centrări asupra compoziției și în 8 1/2: protagonistul evadează dintr-un ambuteiaj de mașini printr-un hocus-pocus ce ține de fantezia unui fachir de circ (criptarea) pentru a “ateriza” în final în mijlocul unei hore de personaje de circ (decriptarea). Exemplele ar putea fi înmulțite, fără însă a adăuga nimic în plus.

În finalul studiului său *Statutul logic al discursului ficțional*, John R. Searle presupune necesitatea elaborării unei teorii generale asupra mecanismelor prin care “intențiile ilocuționare serioase”, caracteristice discursurilor care se axează explicit asupra unei situații reale, se deosebesc de discursurile ficționale ce se slujesc și ele “de intenții ilocuționare serioase”, rămânând “ilocuțiuni pretinse”, adică discursuri ficționale centrate asupra unor situații ce nu pot fi identificate în realitatea imediată, controlabilă referențial (16, pp.224-225). Kane, Watanabe, Ghiță, Andrei, Beatrice, Rocco și ceilalți nu există în realitate 'ca figuri identificabile, ele făcând parte din acte ilocuționare pretinse și nu din acte de vorbire serioase, chiar dacă Rubliov a existat ca personaj real din punct de vedere istoric. Fără a fi fost preocupați să satisfacem exigențele logicianului american cu privire la respectiva teorie generală, este de presupus totuși că intențiile ilocuționare serioase cuprinse în operele de ficțiune își au cel puțin în parte explicația în situațiile comunicative, de cunoaștere, axiologice și teleologice, examinate mai sus. Asemenea situații exprimă facultăți umane fundamentale care ating o anumită infinitate tocmai

datorită faptului că nu se referă la personajele reale, ce sunt prin însăși natura lor finite. S-ar putea spune că un personaj din realitate se deosebește de unul “ireal”, aparținând operei ficționale, în mod esențial prin această dimensiune a infinitudinii. Personajul din opera de ficțiune este o ființă reală care trăiește la infinit și ficțiunea operelor narative este o realitate cum nu se poate mai reală, pusă însă și ea sub același semn al infinitudinii sau, altfel spus, al universalizării. Eu, tu și el sunt într-adevăr figuri ale enunțării, adică ale unor acte ilocuționare preținse, dar dacă plasăm opera de ficțiune în realitatea culturii, nu putem să nu ne aducem aminte că autorul ficțiunii este, sau a fost, și el real. În raport cu opera sa, susține pe drept cuvânt V. V. Vinogradov în Problema “skazului” în stilistică (93, p.643): “«Eu» scriitorului nu este un nume ci un pronume [...] sub el se poate ascunde oricine”. În primul rând, acele figuri ale enunțării, adăugăm noi, eu, tu și el (ele, personajele). Autorul real “pronumenalizânduTse”, se așază și el sub semnul infinitudinii, al universalizării, referentul său fiind lumea de aici și acum, dar și lumea de pretutindeni și dintotdeauna. Este posibil ca, prin această expansiune a referențialității, opera ficțională pretinsă să devină foarte serioasă.

COMPLETARE

Ipoteza împărțirii scenariilor și filmelor de lung metraj (narrative) în cinci ritmeme mi-a fost confirmată și de studenții din anii III-IV regie de film și scenaristică (Academia de Teatru și Film din București), care, în cadrul unor analize mai ample, au avut și îndatorirea identificării marilor părți suprasecvențiale ale unor texte preferate. Transcriu câteva fragmente ale analizelor, fără a respecta cronologia istorică a realizării scenariilor și a filmelor:

HOȚI DE BICICLETE (scenariul Cesare Zavattini, regia Vittorio de Sica): 1 - Lui Ricci îi este furată bicicleta care îi condiționează menținerea slujbei și existența materială; 2 - Ricci, ajutat de fiul său și câțiva prieteni, caută fără succes bicicleta și hoțul; 3 - Ricci găsește hoțul, dar nu reușește să obțină bicicleta; 4 - Disperat, Ricci fură el însuși o bicicletă dar este prins; 5 - Deși iertat, Ricci rămâne singur, doar cu fiul său, în fața opacității și incriminării lumii înconjurătoare (lipsa inițială este înlăturată de o lipsă și mai gravă). (Andreea Berechet. Plecând de la același text, Lucian Georgescu ajunge la rezultate asemănătoare.)

TAXI DRIVER (scenariul de Paul Schrader): 1 - Sufocat de mizeria morală în care se zbate, Travis Bickle aspiră spre puritate; 2 - Betsy, o tânără intelectuală, pare întruparea aspirației lui Travis, însă, după o scurtă idilă aceasta îl părăsește; 3 - Pierderea femeii iubite activează violența “congenitală” a lui Travis și îl împinge la crimă în iluzoria sa luptă împotriva “murdăriei care îl înconjoară”; 4 - Crezând că a mai găsit o oază de puritate, Travis

încearcă s-o salveze pe Iris (o prostituată minoră) din situația degradantă a acesteia; 5 - Travis se "purifică" și pare să recapete și puritatea celei care l-a părăsit (Betsy). (Șerban Ionescu)

DOMNIȘOARELE DIN WILKO (regia Andrzej Wajda): 1

- Wictor realizează că sfârșitul vieții îl poate găsi cantonat în lucruri ne semnificative, în timp ce lucrurile importante din viața sa le-a lăsat undeva în urmă; în consecință, Wictor se hotărăște să se întoarcă acasă în satul natal, pentru câteva săptămâni; 2 - Wictor realizează prăpastia care există între lumea pe care a lăsat-o și cea pe care o găsește: surorile din Wilko s-au măritat, numai el este în continuare singur; imaginea Felei, moartă de tânără, îi relevează faptul că trecutul nu poate fi reînviat; 3 - Viața poate fi refăcută - crede Wictor -; e nevoie doar de un alt proiect existențial, cu totul nou, pe care i l-ar putea oferi tinerețea Tuniei; 4 - Wictor realizează că spațiul social al "surorilor din Wilko" nu i-a oferit nici în trecut și nu-i poate oferi nici astăzi realizarea unei fericiri familiale pe care și-a dorit-o atunci și pe care a crezut că o poate realiza acum; 5

- Wictor pleacă din Wilko, deoarece constată că nu evenimente exterioare (plecarea la studii, războiul, munca grea ani în șir) l-au îndepărtat de realizarea unui cămin, ci modul de a fi al femeilor pe care le-a întâlnit nu i-ar fi lăsat loc (nici atunci, nici acum) pentru modul său de a fi. Adevărata existență este cea a prezentului. (Alexandru Marius)

DRAGOSTEA UNEI BLONDE (scenariul Milos Forman și Ivan Passer): 1 - Dezamăgită de aventuri întâmplătoare, Adula își dorește o adevărată dragoste; 2 - La bal, Adula întâlnește însă doar rezerviști dornici de aventuri trecătoare; 3 - Cunoscându-l pe Milda, tână speră că, în sfârșit, a găsit omul care o iubește; 4 - Adula e dezamăgită de inconsistența iubirii și a familiei acestuia; 5 - Deși pare să-și fi pierdut orice speranță într-o dragoste adevărată, Adula relatează colegelor o versiune idilică a relației sale cu Milda. (Iulian Foișor)

UN BĂRBAT ȘI O FEMEIE (scenariul și regia de Claude Lelouch): 1 - Jean Louis; nu mai dorește să trăiască singur; 2 - Anne dorește și ea să nu mai trăiască singură, dar cu toate că îl place pe Jean-Louis vrea să păstreze și amintirea fostului ei soț decedat; 3 - Jean-Louis și Anne doresc să rămână împreună; 4 - Anne nu poate rămâne lângă Jean-Louis pentru că o obsedează amintirea dragostei față de Pierre, fostul soț; 5 - Jean-Louis și Anne rămân împreună. (Alexandru Andrița)

LA STRADA (regia: Federico Fellini): 1 - Gelsomina vrea să cunoască arta și viața cu ajutorul lui Zampano; 2 - Nemulțumită de brutalitatea lui Zampano și de caracterul rudimentar al artei acestuia, Gelsomina descoperă, prin intermediul "Nebunului", un sens superior al artei și al vieții; 3 - Sedusă de masculinitatea lui Zampano, se realătură totuși existenței acestuia; 4 - Gelsomina asistă cu oroare cum Zampano îl ucide pe "Nebun", după care este părăsită de asasin; 5 - Gelsomina a murit, află Zampano, iar acesta este zdrobit în singurătate. (Andrei Moroșan)

BARTON FINK (de Joel și Ethan Coen): 1 - Barton vrea să fie un creator autentic și să scrie despre adevărurile cotidiene ale oamenilor obișnuiți; 2 - Contractat de un producător de la Hollywood este determinat să scrie un scenariu de film într-o manieră opusă aspirațiilor sale; 3 - Eroul nu reușește să scrie în maniera impusă, dar adevărul vieții cotidiene (o crimă) i se relevă de la sine; 4 - Fink scrie un scenariu autentic dar producătorul preferă mistificarea și-i respinge textul; 5 - Fink nu mai reușește să discearnă adevărul de iluzie. (Nicoleta Iablonschi)

ABSOLVENTUL (de C.Willingham și B.Henry): 1 - Benjamin simte lipsa de rost a propriei sale vieți și vrea să-și găsească o soluție existențială proprie, "diferită"; 2 - Confuz, frământat și nemulțumit de sine, Benjamin acceptă o relație amoroasă imorală care îl îndepărtează de inocența propriei sale căi; 3 - Benjamin se îndrăgostește de Elaine, scopul său imediat

fiind dorința de a se regăsi pe sine și de a se căsători; 4 - Deși Elaine îi împărtășește sentimentele este silită să accepte o posibilă căsătorie cu alt bărbat; 5 - Benjamin zădărnicește căsătoria amintită și fuge cu Elaine. (Alina Iorga)

DEKALOG ȘASE (de Krystof Kieslowski): 1 - Tomek își dorește să iubească, dar timiditatea îl împiedică să-și realizeze tentativa; 2 - între Tomek și femeia pe care el o urmărește noapte de noapte cu binoclul se naște o relație; 3 - înfrângându-și timiditatea, Tomek îi mărturisește femeii iubirea sa, dar aceasta, mai practică, îi explică tânărului că diferența de experiență, de vârstă etc. creează între ei o distanță de neanulat; 4 - Tomek încearcă să se sinucidă; femeia, care nu credea în posibilitatea unei iubiri autentice, își dă seama, ca urmare a gestului lui Tomek, că o asemenea dragoste totuși există; 5 - Salvat de medici, Tomek refuză iubirea oferită de femeia din pricina căreia încercase să-și curme viața. (Fetița Cătălin)

Â BOUT DE SOUFFLE (scenariul și regia de Jean-Luc Godard): 1- Trăind în mod primejdios, Michel vrea certitudinea absolută: prin bani și Patricia - călătoria la Roma; 2 - Michel pierde certitudinea, fiind înșelat de Patricia; 3 - Michel recapătă certitudinea, fiind sigur de stabilitatea ei; 4 - Michel descoperă că nici o certitudine nu e dată pentru totdeauna; 5 - Michel refuză să mai trăiască. (Radu Leon)

PRIETENUL PRIETENEI MELE (scenariul și regia: Eric Rohmer): 1 - Singuratica Blanche așteaptă bărbatul iubit pe care, încă, nu l-a găsit, și fără de care existența i se pare pustie; 2 - în ciuda sfaturilor prietenei sale, Lea, Blanche crede că a găsit în Alexandre bărbatul pe care îl caută și îi face avansuri; 3 - Plecarea lui Lea înlesnește o apropiere între Blanche, neluată în seamă de Alexandre, și Fabien, fostul prieten al lui Lea; 4 - Revenirea lui Lea și împăcarea cu Fabien fac ca Blanche să creadă din nou că este atrasă de Alexandre; 5 - Despărțindu-se definitiv de Fabien, Lea descoperă adevărata dragoste cu

Alexandre și facilitează totodată, fără să știe, reunirea Blanchei cu Fabien. (Radu Ionescu)

BLOW UP (scenariul și regia: Michelangelo Antonioni) : 1

- Acaparată de viața agitată de fotograf la modă, de creator de imagini falsificate ale realității, Thomas este în căutarea unor imagini netrucate, veritabile a acesteia; 2 - Fotografierea unui cuplu într-un parc îl face pe Thomas să creadă că a descoperit tipul de imagine căutat; 3 - Mărind fotografiile, observă însă că, în spatele realității idilice a instantaneelor, se ascunde o crimă; 4 - Încercarea de dezvăluire a crimei se izbește de diferența celorlalți și de dispariția probelor materiale ale asasinatului; 5 - Singur, într-o lume a aparențelor, Thomas i se integrează, acceptând convenția vieții cotidiene, renunțând la iluzia de a-și releva adevărul. (Radu Munteanu)

STRIGĂTE ȘI ȘOAPTE (scenariul și regia de Ingmar Bergman): 1 - Frustrată de dragostea de care Agnes avea nevoie în copilărie, pe patul de moarte simte nevoia unei afecțiuni sincere din partea surorilor ei, Karin și Maria, venite să o vegheze; 2 - Cele două surori nu sunt capabile să iubească sincer; 3 - Anna, servitoarea devotată a lui Agnes, este singura aptă de dragoste adevărată, dar Agnes moare; 4 - Dincolo de moarte, Agnes vrea parcă să sădească în inima surorilor ei dragostea; 5 - Doar jurnalul lui Agnes mai păstrează amintirea dragostei care le apropia pe cele trei surori în copilărie, cu toate că afecțiunea nu va mai putea reînvia niciodată între Karin și Maria. (Alexandru Maftai)

8 1/2 (de Federico Fellini): 1 - Incomodat de diverse evenimente exterioare - exigențele producătorului, așteptările stânjenitoare ale echipei de filmare, sosirea inoportună a amantei etc. - dar și de propriile sale incertitudini și slăbiciuni, regizorul Guido nu poate proiecta coerent universul imaginar al viitorului film; 2 - Încercând să depășească impasul creativ, Guido pendulează între recuperările voluntare și involuntare

ale realității imediate și cele ale lumii pierdute a copilăriei; 3 - Atât lumea reală, cât și cea imaginară sunt pentru Guido lipsite de consistență, agravându-i starea de confuzie și întunecându-i tot mai mult perspectiva creației; 4 - Prima formă de materializare a filmului (probele de actori) dezvăluie tuturor indecizia și precaritatea inspirației lui Guido, compensate de prezența Claudiei, simbol al vitalității lumii reale; 5 - Nereușind să se facă înțeles și să comunice cu colaboratorii săi, Guido rămâne singur, însă tocmai perspectiva eșecului ireversibil ca și materializarea amintirilor copilăriei îl ajută pe regizor să creeze amestecul de real și imaginar în forma pe care o caută de atâta timp. (Lucian Georgescu)

VIRIDIANA (scenariul: Luis Bunuel și Julio Alejandro): 1 - Crezându-se impură și, deci, nedemnă de a se reîntoarce la mănăstire, Viridiana fuge unde vede cu ochii; 2 - Reîntoarsă la conac și simțindu-se vinovată de sinuciderea unchiului, Viridiana se decide ca printr-o viață riguros creștină să-și regăsească puritatea și să-și răscumpere vina; 3 - Planul de "salvare" inițiat de Viridiana este pus în pericol de sosirea la conac a arhitectului Jorge, fiul natural al lui Don Jaime, singurul moștenitor al acestuia; 4 - Rămași singuri la conac, printr-un concurs de împrejurări, vagabonzii își dau arama pe față, dedându-se la o dezgustătoare orgie, parodie grotescă la praznicele creștine; 5 - Realizând absurditatea și inutilitatea demersului său, Viridiana renunță, rând pe rând, la toate tabuurile creștine, descoperind, alături de Jorge și de Ramona, perspectiva unei vieți normale. (Bogdan-Cristian Drăgan)

FRAGII SĂLBATICI (scenariul: Ingmar Bergman): 1 - Bătrânul Isak Bjorg simte pentru prima oară teama de moarte, prin intermediul unui vis revelator, și, deși fără entuziasm, se hotărăște să întreprindă o lungă călătorie cu mașina, având ca pretext primirea titlului de doctor, dar, în realitate, pentru a vedea locurile copilăriei și adolescenței sale; 2 - întâlnirea cu

cei doi tineri îl face pe profesor să scape de angoasa amintirilor și a morții; 3 - Accidentul, care are loc în urma certurilor cuplului format din Alman și soția sa, Berit, curmă atmosfera veselă abia instaurată; 4 - Doctorul se oprește, pentru scurt timp, împreună cu Marianne - nora sa -, pentru a-și vizita bătrâna mamă, în speranța regăsirii liniștii sufletești, alterate de vise și amintiri, tentativă ce se dovedește a fi iluzorie; 5 - Ajunși la Lund, prin regăsirea fiului și acceptarea de către acesta a nașterii copilului Mariannei, soția sa, profesorul își regăsește pacea sufletească și moare liniștit. (Cristina Ionescu)

NOTE

1) Cesare Segre are în vedere și el această raportare a subiectului, pe de o parte, la fabulă (termen echivalent cu noțiunea de fabulație sau serie evenimentială, folosite în textul nostru), iar pe de altă parte, la modelul narativ (termen doar în parte echivalent cu ceea ce noi numim a fi codul acțiunii) (75, pp. 103-111). Trecerea de la “modelul narativ”, adică de la repertoriul de funcții caracteristice basmului analizat de Propp la descrierea constituentelor unui posibil cod al acțiunii în genere ni se pare obligatorie, chiar dacă o asemenea descriere va fi amendabilă, altminteri posibilitatea descrierii operelor narrative ne-basme va rămâne într-un fel sau altul empirică, iar personajul - o entitate inanalizabilă.

2) Relația amintită a fost explicată în datele ei de bază și de Roman Jakobson: “Nu numai mesajul (artistic, n.n.) dar și cel care îl adresează și cel care îl primește devin ambigui. În afară de autor și de cititor, mai există «eul» eroului liric sau al povestitorului de basme și acel «tu» al personajului interlocutor din monologul dramatic, din suplicații sau epistole” (46, p.114).

3) Se înțelege că această instanță a dialogismului nu se opune, ci se suprapune peste cealaltă dimensiune examinată mai sus, care se afirmă prin stabilirea unor relații consonantice și disonantice între diferite secvențe sau grupuri de secvențe. Dialogizarea personajului sau a situației este și ea o expresie a relațiilor disonantice și consonantice descoperite la un alt palier al discursului. Relațiile dintre diferiții oameni-povestiri (cazul personajului Kane) devin consonantice în măsura în care diferitele versiuni ale personajului sunt raportabile la același nume propriu și la o biografie unică, și sunt disonantice în măsura în care versiunile respective se opun între ele. Dialogizarea situației (cazul crimei din *Rash oman*) relevă, se vede de la sine, funcționarea aceleiași regim al consonanțelor și disonanțelor. Dialogismul potențial al scenariului nu se epuizează însă prin multiplicarea perspectivelor naratoriale. Subiectul însuși, păstrându-se ca instrument de realizare a unui personaj, așa-zicând compact, poate deveni obiectul dialogizării prin asimilarea unor elemente străine (cum este metafora, oracularul, reportajul, citatul lipit în manieră textualistă, cărora li se adaugă rudimentele unor structuri nenarative de tip evenimential, didactic etc.). Pornindu-se de la existența acestor elemente eterogene, care, pe de o parte, fuzionează în scenariul narativ întotdeauna cu subiectul, rămânând totuși instanțe

relativ autonome, se poate descrie o tipologie a discursurilor scenaristice și filmice, care, eventual, ni s-ar putea înfățișa și ca un “clasament” al unor potențialuri valorice. Când am început elaborarea acestui studiu, gândeam că o asemenea descriere ar putea fi cuprinsă în sumarul său, dar, pe parcurs, am înțeles că o astfel de includere ar supradimensiona “peste poate” demersul cuprins în paginile de față. Cititorul interesat de problemă ar putea găsi unele răspunsuri utile în articolul “Hypothese concernant une «forme elevee» du sujet de film dans la cinematographie contemporaine: la fusion de la narration, de la metaphore et de Poraculaire” (Ipoteză cu privire la o formă înaltă a subiectului de film în cinematograful contemporan: fuziunea între narațiune, metaforă și oracular; 20, p.51).

4) Am scris studiul de față, după o lungă perioadă de reflecție, în anii 1987-1988, fără speranța de a-l publica imediat, într-o epocă dominată, pe lângă excesele cenzurii ajunse la un fel de sumbră idealitate, și de o criză acută bibliografică. Mi-au lipsit în primul rând câteva cărți de referință dedicate scenariului cinematografic narativ.

Anumite informații indirecte mi-au fost furnizate totuși de cartea lui Christian Sale (“Les scenaristes au travail”), lucrare ce cuprinde interviuri luate unor importanți scenariști francezi, dintre care câțiva se referă la studiul lui Syd Field, “Screenplay - The Foundations Screenwriting” (New York, 1984, A Dell Trade Paperback). Deși majoritatea aprecierilor cu privire la cartea teoreticianului american sunt rezervate și ironice, o anumită noțiune citată mi-a atras atenția în mod deosebit: este vorba despre categoria numită “plot point” care, tradusă ad-hoc, am înțeles-o ca “punct de înnodare a intrigii”. Firește, noțiunea respectivă amintea de o anumită funcție descoperită de V.I.Propp, ceea ce m-a făcut să cred că lucrarea lui Syd Field s-ar fi putut lăsa contaminată de “Morfologia basmului”. O altă ipoteză luată în calcul m-a îndemnat să bănuiesc că “plot-point”-ul ar putea desemna momentul de tăietură, de racord dintre ritmeme, ceea ce ar fi însemnat o fericită coincidență între rezultatele propriilor mele cercetări și ipoteticele concluzii ale meditațiilor lui Syd Field. După lectura recentă a cărții autorului american, presupunerile mele s-au dovedit a fi simple speculații, de care Syd Field, se înțelege de la sine, nu este cu nimic vinovat. În realitate, “Screen play...” este un solid și pragmatic studiu asupra unor scenarii americane, ce pleacă de la prima ipoteză a lui Aristotel cu privire la segmentarea acțiunii din dramă, împărțire ce ar fi regăsită și în segmentarea acțiunii din scenariu în trei părți (acte)

conform următoarei paradigme: Expozițiunea -acumularea unor informații narative necesare ulterioarelor confruntări dintre personaje - “Setup”: Actul I; Dezvoltarea - cuprinzând confruntările dintre personaje - “Confrontation”: Actul al II-lea; Rezolvarea, adică deznodământul - Resolution: Actul al III-lea (op.cit., p.11). Plot-point-ul este rezultatul unei acumulări de acțiuni care, pe de o parte, mobilizează voința personajului central iar, pe de alta, dirijează acțiunile și evenimentele din scenariu într-o direcție nouă, neașteptată (Op.cit., p.9). Acumularea și respectiv modificarea mișcării narative ar putea fi socotite drept criterii de identificare a ritmemelor, dar din analiza făcută de autor scenariului “Chinatown” (Op. cit., pp. 110-128) rezultă că în textul respectiv ar exista nu mai puțin de douăsprezece plot-point-uri distribuite câte unul în actul I și al III-lea și 9 în actul al II-lea. Fără a ignora valoarea pragmatică a unora din recomandările cuprinse în studiul autorului american, ce capătă forma unor norme prescriptive și mai puțin descriptive, acestea vehiculează, după părerea noastră, noțiuni lipsite de diferențiere teoretică, ceea ce conduce la îngreunarea extrapolării lor în spațiul unor scenarii și filme cu un grad mai ridicat de complexitate artistică și stilistică. Că autorul american nu recurge la decuparea acțiunii scenariului în clase (funcții) abia că mai trebuie amintit, mai ales că poeticieni europeni ai scenariului și ai filmului, ce recurg la o informare teoretică de-a dreptul impresionantă, tot nu o fac.

Confirmarea unei asemenea afirmații este furnizată de valoroasa lucrare “Le recit cinematographique” (I-II) (Editions Nathan, 1989), de Andre Gaudreault și François Jost. Înrudită cu propria noastră lucrare prin adoptarea cuplului de termeni enunț/enunțare, prin aprecierea personajului ca o combinatorie de elemente etc. - coincidențe ce se explică prin folosirea aceluiași surse bibliografice - autorii francezi optează din punct de vedere metodologic pentru utilizarea a ceea ce G. Genette numește a fi naratologia modală și nu tematică. Primul tip de naratologie are în vedere în genere ceea ce cuprinde capitolul din studiul nostru dedicat enunțării (povestirii subiectului), fără însă ca “Le recit cinematographique” să se refere la nivelul apreciativ și în consecință, fără a recurge la despicarea acestuia în cele patru paliere (situațiile: comunicativă, gnoseologică, axiologică și teleologică), ceea ce privează lucrarea amintită de posibilitatea identificării procedeelelor compoziționale generate de fiecare situație în parte și, de asemenea, de o sistematizare corespunzătoare a acestora. După părerea noastră, această relativă îngustare a productibilității teoretice este consecința ignorării prealabile

a naratologiei tematice. Neluarea în considerare a naratologiei tematice (inițiată de Propp) e pricinuită - simplă ipoteză personală - de presiunea autorității incontestabile în ordine antropologică a operei lui Claude Levi-Strauss (autoritate cu totul contestabilă în privința naratologiei), precum de sacrificarea noțiunii de funcție, întreprinse de Claude Bremond. O dată abandonate premisele naratologiei tematice (adopt acest termen cu toate că mi se pare prea strâmt) nu se mai poate vorbi de sistemul funcțiilor, nici de posibilitatea extrapolării (autorizată de majoritatea naratologilor) în spațiul narativ al textelor situate dincolo de orizontul cultural și artistic al basmului și cu atât mai puțin, de un eventual model generativ-transformațional. Pentru că, socotim noi, o naratologie modală nu se poate construi dacă i se refuză temeiul: naratologia tematică. Nu se poate vorbi de povestirea subiectului fără o clarificare a studiului alcătuirii subiectului. Admirabilele nuanțări privind cheștiunea enunțării, adevărate perle, dacă îl parafrazăm pe Flaubert, riscă să se risipească, dacă ignorăm firul, adică enunțul narativ (subiectul). Substanța conținutului subiectului desemnată de sistemul de funcții vechi și noi, ce se actualizează în fiecare discurs narativ în anumite forme ale subiectului, devine, în viziunea cuprinsă în "Le recit cinematographique", simple "informații narative" (Op. cit., pp. 54-55). Randamentul unei anumite opțiuni teoretice nu este totuși direct proporțional cu justetea acestuia, dovadă în acest sens fiind o omisiune greu de justificat (dacă ar fi numai ea!), existentă în chiar studiul nostru, pe care autorii francezi nu o fac: titlul unei anumite lucrări narative este un element important al enunțării (Op. cit. II., pp. 14-17).

"Techniques du scenario" de Pierre Jenn (Femis, 1991) intenționează să fie, aparent doar, o carte explicativă a studiului lui Syd Field: de aici, adoptarea și analiza critică a paradigmei compoziționale propuse de autorul american, descrierea mai nuanțată a noțiunii de plot-point etc. în plus, teoreticianul francez își propune să dezvăluie anumite elemente invariante ale scenariului, operațiune încununată de succes, deși corpusul de scenarii ales aparține doar cinematografiei americane, circumscris istoric unui spațiu prea strâmt și unei tipologii unice (scenarii ce au stat la baza unor reușite filme "de acțiune"). Ceea ce este remarcabil în "Techniques du scenario" constă într-o polemică implicită în raport cu studiul comentat: Pierre Jenn descoperă mai curând intuitiv simplitatea suspectă a paradigmei compuse din cele trei acte, peste care "suprapune" o înlănțuire de cinci "secvențe" (A., B., C., D. și E.) (Op. cit., pp. 115-120), slujindu-se de analiza scenariului

"Bulevardul crepusculului". în realitate, cele cinci secvențe sunt cinci pachete de secvențe ce corespund în genere celor cinci ritmeme descrise în studiul nostru. în segmentarea descoperită de teoreticianul francez sunt de făcut, totuși, câteva observații: ignorând și el potențialul teoretic proppian, Pierre Jenn se lipsește vrând-nevrând de serviciile modelului distribuțional, ceea ce conduce la identificarea greoaie a limitelor dintre ritmeme, în special a liniei de demarcație dintre ritme-ma a IV-a și a V-a; deși observă că fiecare "secvență" se organizează în jurul unui motiv central, autorul francez nu desemnează elementul omogenizator ca predicat al ritmemei ("secvenței") și nici modul de înlănțuire a motivelor respective și, de asemenea, nu relevă relația dintre propozițiile narative și/ sau tematice cu subiectul ca întreg generat de aceasta. Adept și el, fără a da explicații privind opțiunea, al nara-tologiei modale, teoreticianul francez ignoră funcțiile proppiene, posibilitatea alegerii și combinării lor în spațiul ritmemelor și al ansamblului scenariului. în sfârșit, Pierre Jenn nu intuiește posibilitatea autorului de a interpreta stilistic ritmele și nici eventualele abateri de la regulă tolerate de codul acțiunii.

Cele trei cărți citite și prezentate aici într-un mod fatalmente simplificator, ce mi-au dat posibilitatea să descopăr unele puncte de convergență și divergență ce leagă și despart studiul nostru de lucrările respective, nu umplu golul bibliografic, pe care îl bănuiesc a fi cu mult mai amplu. M-ar fi interesat, îndeosebi, de exemplu, o carte dedicată scenariului scrisă de cunoscutul poet, eseist și scenarist italian Tonino Guerra, publicată probabil în 1990 dar, după numeroase încercări infructuoase de a mi-o procura, a trebuit să mă las păgubaș. La urma urmei, toate lucrurile au o limită, chiar și bibliografiile.

5) Păstrându-și ceva din natura a ceea ce se cheamă sens, semnificația estetică ni se înfățișează totodată și ca efect artistic, lucru despre care vorbea, după cum am văzut, încă Edgar Allan Poe: "Un artist dibaci a construit o scurtă nuvelă. Dacă e înțelept el nu și-a formulat gândurile pentru a le potrivi episoadelor; ci, după ce și-a imaginat cu grijă delibere-rată un oarecare efect unic sau deosebit, care trebuie obținut, el inven-tează episoadele și le combină în așa fel... în vederea obținerii efectului imaginat inițial" (s.n.). Efectul, susține Poe cum nu se poate mai adevărat, are menirea de a provoca cititorului "un sentiment de cea mai deplină satisfacție" (s.n.; 61, pp. 353-354). Reamintim că despre natura satisfacției cititorului ne vorbește Tolstoi, situându-se, parcă, în prelun-girea meditației poetului american: "Cel care percepe (opera de artă,

n.n.) încearcă un sentiment asemănător amintirii - adică i se pare că totul s-a petrecut aievea, și chiar de mai multe ori, că el le cunoaște de mult, însă nu a avut darul de a le exprima, până s-a găsit cineva care să-i dezvăluie propriul său eu” (84, p.72). Dar notează Tolstoi, cum am văzut mai sus, și acest impas - conștiința că opera e a altuia - lasă loc impresiei, care stă la baza semnificației estetice, că în experiența lecturii opera este recreată în întreaga sa articulare artistică de cel care o parcurge și o înțelege: “Principală particularitate a acestui sentiment constă în faptul că omul care percepe se contopește în asemenea măsură cu artistul, încât are impresia că el însuși a creat obiectul pe care l-a perceput, și că *acel obiect exprimă tocmai ceea ce ar fi vrut să spună el de multă vreme*” (s.n., 84, p.64).

Scenariul și filmul

Bănuieț de a fi un discurs narativ inform, scenariul ni se înfățișează la capătul demersului nostru ca un discurs deținând parcă prea multă formă. În plus, faptul că scenariul apare ca o modelare a materiei verbale puse la dispoziție de limbile naturale care aparțin, în pofida civilizației privirii în care ne aflăm, limbajului celui mai puternic de care dispune omul, nu dă nici o speranță privind verosimilitatea acelor ipoteze mai mult sau mai puțin exaltate și contradictorii care minimizează importanța scenariului ca discurs luat în sine, apt să satisfacă un anumit tip de experiență a lecturii, și nici acelor opinii ce ignoră sau neagă aportul scenariului la-formarea artistică a filmului. Anterior ca discurs aproape întotdeauna în ordinea producerii în raport cu filmul, scenariul determină indiscutabil talia artistică a celui din urmă, ceea ce nu înseamnă nici pe departe că valoarea scenariului este unica sursă a valorii filmului.

Această ordine a apariției discursurilor nu trebuie, totuși, să înșele pentru că structura scenariului, deși literară, deține anumite particularități esențiale care sunt explicabile numai dacă le raportăm la structura operei filmice. Dacă structura scenariului ni se înfățișează ca un sistem de transformări petrecute în spațiul literaturii, ceea ce face ca ea să fie o structură de același ordin, nu este mai puțin adevărat că transformările respective sunt determinate de anumite exigențe ce decurg din natura specifică a structurii filmului. Un anumit scenariu este anterior filmului său pereche, în acest sens putându-se vorbi de un primat al textului literar, dar întrucât textul literar este

modelat în vederea realizării unui film, se poate vorbi și de un primat al filmului în raport cu scenariul. În rezumat, relația scenariu-film este dominată dintr-o perspectivă de diferențieri structurale, ceea ce explică de ce putem citi, aprecia etc. un scenariu independent de film - și, în același timp, - de ce putem vedea, înțelege, aprecia un film independent de scenariul care i-a stat, cum se spune, la bază. Din perspectiva discursurilor, scenariul și filmul vădesc o indiscutabilă convergență poetică, iar în cazuri concrete - atunci când analizăm un scenariu și perechea sa filmată - convergența poetică devine, în situațiile fericite de adecvare reciprocă, și convergență stilistică și valorică. Dincolo de anumite decalaje mai mult sau mai puțin semnificative, modelările din scenariu și din film devin limite valorice finale, una pentru cealaltă.

Scenariul este în fond un discurs literar care, din perspectiva unei teorii a ecranizării, este cel mai puțin afectat în integritatea sa artistică de transformările ce leagă cuvântul de imagine. Un scenariu este ales (sau alege la rândul său) pentru calitățile sale literare și potențial cinematografice, intră apoi într-un joc al unor posibile atitudini cultural-estetice în raport cu viitorul film, joc în care propriile sale premise calitative determină adecvarea reciprocă a celor două discursuri, pentru a înfrunta apoi transmutarea cinesemiotică și prefacerea structurală fără traume pentru că însăși modelarea sa internă prefigurează și provoacă transformările respective; în continuare, reconfigurarea narațiunii, și ea inevitabilă, nu capătă amploarea presupusă de ecranizarea unui roman, pentru că și subiectul scenariului fusese astfel compus pentru a fi preluat de narațiunea din film; în sfârșit, transferul viziunii auctoriale se produce și ea în această schemă ideală, fără grave distorsiuni, deoarece scenariul a fost ales, printre altele, chiar pentru că deține o anumită viziune și nu alta (19). Între scenariu și film ca discursuri există în principiu un dialogism pașnic (nu întotdeauna

presupus ori urmat în aceeași formă de dialogul dintre scenariști și regizori), ceea ce nu exclude tensiunile rodnice (cele lipsite de rodnicie, deși nu sunt numai accidente, nu interesează aici), care, după părerea noastră, sunt fermentul cel mai activ al evoluției artei cinematografice și, în egală măsură, a limbajelor celor două discursuri.

În absența unei istorii a scenariului este greu de presupus care dintre cele două discursuri (scenariul sau filmul) deține un grad mai ridicat de mobilitate în privința înnoirilor de limbaj. Dacă se are în vedere lipsa de dificultate materială a scrisului scenaristic (scenaristul nu are nevoie decât de hârtie și condei), s-ar putea crede că acesta ar trebui să se afle în avangarda mișcării înnoitoare. Deși perfect logică, o asemenea ipoteză s-ar putea să nu se confirme. Unele experiențe, dintre care o reținem doar pe cea a realizării filmului *Oglinda*, care interesează aici doar din perspectiva oarecum specializată a împrăștiării procedeelelor compoziționale, par să sugereze că filmul este promotorul acestor înnoiri, deși cu greu se poate trage o concluzie general valabilă numai din examinarea unui singur exemplar. Pornind de la un anumit scenariu, ce evocă amintiri din copilăria cineastului, filmul lui Tarkovski și-a descoperit compoziția pe măsură ce a fost filmat, asimilând unele episoade imaginate și scrise pe parcurs și mai ales imagini documentare din timpul războiului, dintre care un anumit cadru - trecerea prin mlaștini a unui corp de armată - a devenit elementul central (80, p.130). Geneza filmului *Oglinda* răstoarnă în fond relația dintre scenariu și film, primul nemaifiind un cadru prestabilit pentru cel de al doilea. Scenariul s-a dovedit a fi, de data aceasta, o structură fragilă, vie și mereu schimbătoare (80, p. 131), asimilată perfect în film, ce și-a încheiat misiunea artistică doar o dată cu terminarea discursului cinematografic. S-ar putea emite părerea că s-a ajuns la o asemenea situație, datorită slăbiciunilor scenariului inițial, lirismului excesiv

acuzat de Tarkovski însuși sau caracterului neconvenabil artistic al unei versiuni ulterioare, în care cineastul își propune să combine amintirile naratorului despre propria sa copilărie cu mărturii ulterioare ale mamei sale, obținute cu ajutorul unor interviuri, despre perioada evocată de aceste amintiri. O asemenea opinie ar ignora situația de fapt: interesul filmului constă, printre altele, în noutatea compoziției sale, iar aceasta s-a născut dintr-un imens happening cinematografic de care s-a lăsat sedus și Alexandru Mișarin, “strălucitul” coautor al scenariului (80, p.130). Experiența realizării filmului *Oglinda* nu ne întoarce însă nici la copilăria fericită a cinematografului de care vorbea Chaplin, dovadă în acest sens fiind aceeași compoziție, care numai monotipică nu e.

Cu toate acestea, este greu de spus dacă *Oglinda* și alte câteva experiențe mai mult sau mai puțin asemănătoare (Visconti filmase și el *Pământul se cutremură* fără scenariu, având însă în minte romanul lui Verga cu a cărui compoziție polemiza) vor răsturna definitiv relația dintre cele două discursuri, mai ales că în producțiile ulterioare, din câte știm, Tarkovski a revenit la formula, ca să zicem așa, clasică: mai întâi scenariul și apoi filmul. Ceea ce atrage însă atenția, fără a diminua în nici un fel originalitatea, valoarea excepțională a filmului *Oglinda* este faptul că, din punct de vedere compozițional, filmul nu neagă ceea ce s-a discutat aici cu privire la combinarea unor perspective naratoriale diferite, la efectele artistice determinate de situațiile comunicative, axiologice etc., cu toate că nu s-ar putea spune că discursul în cauză nu le complică perceperea. Noutățile compoziționale din *Oglinda*, dincolo de accidentalitatea genezei sale, nu sunt niște simple improvizatii, ci semnul de revoltă împotriva unor canoane care nu mai erau adecvate mărturiei pe care cineastul urma să o depună despre propria sa lume. În aceeași ordine de idei, inovațiile compoziționale din *Oglinda*, dacă sunt raportate la

experiențele similare ale prozei narative din prima parte a secolului nostru (avem în vedere experiența prozei lui Proust de care însuși Tarkovski amintește, și poate, ar trebui rostit și numele lui Gide), nu mai sunt atât de șocante. Ceea ce e ciudat nu este că un regizor de mare talent întâlnește întâmplător sau recurge la o anumită experiență a literaturii, ci că filmul și nu scenariul se lasă sensibilizat cu prioritate de asemenea experiențe. *Oglinda* ne apare astăzi ca un discurs cinematografic de frontieră, care, zguduind compoziția tradițională a filmului, atâță în același timp inovația scenaristică, recurgând, paradoxal la experiențe deja instituționalizate ale literaturii. Avatarurile filmului *Oglinda*, atât de productive din punct de vedere al experienței regizorale și scenaristice, îl conduc pe autor, după părerea noastră, și spre unele concluzii teoretice contestabile, “Scenariul, susține Andrei Tarkovski, moare în film” (80, p. 134). Pentru ca scenariul să moară, mai înainte trebuie să fi trăit, să fi avut valoare, inclusiv literară, lucru avut în vedere și de Tarkovski, când ceva mai departe afirmă că “elementul literar” din textul scenariului se “topește” în discursul filmic (Ibid.). Ceea ce e cu totul discutabil din sistemul de opinii al marelui scenarist și regizor este ideea că unicul element filmic datorat literaturii din scenariu ar fi dialogul (Ibid.). Ne aflăm, evident, în fața unei viziuni restrictive, pentru că lectura oricărui scenariu, cât de cât constituit artistic, contrazice o asemenea afirmație. După cum s-a văzut, scenariul propune o lume în centrul căreia sunt personaje ale căror acțiuni și relații sunt modelate într-o compoziție extrem de stabilă și riguroasă etc. Pentru a-l contrazice pe Tarkovski în această privință am putea să-l cităm tot pe Tarkovski, amintind o altă opinie a sa pe care am citat-o mai sus. Interesantă, deși îndoielnică, ni se pare o altă idee a cineastului conform căreia orice interes artistic pentru scenariu încetează să mai existe din momentul realizării filmului. O asemenea opinie este ușor de formulat, dar mai

greu de controlat. Pentru un regizor ca Tarkovski este posibil ca o asemenea lipsă de interes să fie cu totul plauzibilă. Nu însă și pentru orice cititor. Scenariul *Andrei Rubliov* face obiectul unei lecturi pasionante, chiar și după ce filmul a fost văzut. Ba mai mult, anumite subtilități ale filmului, nu ne referim doar la cel citat, care pot scăpa la vizionare, pot fi receptate artistic abia o dată cu lectura scenariului. Nu puține sunt cazurile, chiar dacă avem de-a face cu filme reușite, când lectura scenariilor relevă valori care nu au fost restituite filmic. Într-un anumit sens, bogăția informațiilor vizuale pe care le conține un film o întrece, evident, cu mult pe cea din scenariu dar acest surplus nu este întotdeauna și un avantaj estetic. Filmul îl silește pe spectator să vadă numai ce el îi arată, în timp ce scenariul, frustrându-l pe cititor de un asemenea belșug, îl invită să și-l creeze singur. Nu trebuie uitat în același timp că imaginile filmului, fiind întotdeauna imagini ale unei lumi obiectuale concrete, sunt amenințate de un proces de îmbătrânire inevitabil. Interesul artistic se transformă nu de puține ori în interes documentar. Caracterul nedeterminat al imaginilor propuse de scenariu, ca de altminteri de orice text literar, construite cu instrumentele inalterabile ale limbilor naturale, actualizează în spiritul cititorului imagini și ele inalterabile. Același lucru este valabil și pentru personaj: câte prezențe actricești, impresionante în momentul apariției unor filme, nu au devenit cu timpul anodine, simplificând până la urmă personajele în totalitatea lor? Vehemența comunicativă și expresivă reală a filmului nu trebuie confundată cu aptitudinea de a anihila textul scenariului. Toate cele afirmate nu vor să susțină că scenariul și-ar fi afirmat perenitatea, mai ales că experiența culturală și istorică de care dispunem nu poate valida o asemenea ipoteză, ci doar că nu există argumente pentru a susține că scenariul își poate pierde interesul artistic, în eventualitatea că inițial l-ar fi avut, numai pentru că a fost transformat în film. Doar viziunea unui

anumit regizor cu privire la un scenariu se topește în film, altminteri ar trebui să credem că valoarea filmului se constituie numai din valoarea scenariului. Structurile de care aparțin diferite tipuri de discursuri ale imaginarului sunt tipuri de modelare, deținând potențialuri valorice, care pot fi într-un discurs oarecare confirmate sau nu. Un roman nu este bun pentru că scrie pe coperta sa că e roman, un film nu este reușit numai pentru că se dă sau e luat drept film, după cum un scenariu nu este neapărat lipsit de valoare numai pentru că este scenariu. Toate acestea sunt în fond expresia particulară a unor viziuni artistice care au sau nu capacitatea de a uimi printr-o anumită descifrare a lumii.

Tentativa de a restrânge funcția unui text literar doar la provocarea unui alt text nonliterar nu este lipsit de antecedente dintre cele mai nobile. Piese de teatru ar fi trebuit să i se rezerve aceeași existență discretă, rostul său unic fiind doar de a se travesti scenic. “Ba, după părerea mea, de fapt n-ar trebui să fie tipărită nici o piesă de teatru, ci, cam în felul în care se petreceau lucrurile la antici, ea ar urma să fie prezentată în manuscris spre a fi luată în repertoriul teatrului, îngăduindu-i-se numai o extrem de redusă circulație”. Sugestia, din fericire rămasă fără ecou, a fost formulată chiar de Hegel (43, p.584), după ce Shakespeare și Moliere își încheiaseră operele. Trebuie să admitem melancolic că și mințile geniale greșesc. Erorile lor au însă o mai mare rezistență în timp și puterea de a se transfigura. Refuzată de experiența producerii textelor teatrale, sugestia hegeliană s-a abătut asupra spațiului incert și oricum mai modest și vulnerabil al celui scenaristic. Fără a ignora excepțiile, scenariile au dus și duc o existență de repertoriu, circulând pe un traseu strict și în bună măsură secret: scenarist-producător-regizor. Poate să pară ciudat, dar anonimizarea culturală și artistică a scenariului nu priește în primul rând filmului însuși. Îngustându-și virtuala experiență a lecturii, ,

scenariul își simplifică propria sa lume, sacrificând și relația cu viitorul discurs cinematografic. “Dacă scenariul reușește să fie numai un detaliat plan al filmului, afirmă pe drept cuvânt Tarkovski, dacă include în sine numai ceea ce urmează să fie filmat și cum să fie filmat, atunci avem de-a face cu un fel de *transcriere preexistentă a viitorului film*, care nu are nimic comun cu literatura”(s.n.,80, p.126). Pentru a provoca un viitor discurs cinematografic, scenariul trebuie să se constituie ca discurs narativ independent în particularitatea sa sau, mai simplu spus, pentru a fi bun de filmat, un scenariu trebuie să fie mai întâi bun de citit. Că scenariul impune unele criterii noi experienței lecturii ce țin de specificitatea sa structurală este de la sine înțeles.

Se pare, totuși, că o anumită îndoială a regizorului față de literaritatea, inclusiv față de artisticitatea scenariului, este de înțeles și trebuie tolerată. Lectura scenariului creează regizorului veritabil impresia că lumea reprezentată de scenariu este propria sa lume și nu a bietelor rânduri scrise pe care le parcurge. Din perspectiva unei asemenea lecturi cuvintele trebuie să pară extrem de fragile, ușor pulverizabile din momentul în care ele au apucat să desemneze. Suspiciunea față de textul scris cu cuvinte este motivată, se pare, de imensul travaliu presupus de modelarea artistică a lumii fizice în care acele rânduri îl aruncă pe cineast. Dacă lumea sugerată de scenariu nu devine în sensul cel mai propriu al cuvântului lumea regizorului, ce urmează a fi sustrasă lumii fizice, ne putem aștepta ca viitorul film să fie simplă ilustrare prin imagini a scenariului. Regizorul trebuie să sustragă lumii fizice poeticitatea sa trecătoare și vulnerabilă, profitând de sugestiile adesea insesizabile oferite de locurile de filmare, de factura reală și accidentală a obiectelor, de stările interpreților etc. Aceste furtișaguri, uneori doar inspirate de scenariu, alteori pretinse în mod imperativ, nu presupun o simplă transpunere, punere în scenă, regie. Deținând

propriul său inefabil, scenariul trebuie să provoace regizorului neliniștea necesară producerii unui alt inefabil care ține de condiția artistică a filmului. Ceea ce s-ar putea numi angoasa fertilă și necesară a regimului creativității regizorale este provocată și de caracterul imprevizibil al destinului compoziției cuprinse în scenariu. Filmând cadru cu cadru, nu în ordinea compoziției, cum, în principiu, scenaristul scrie perioadă după perioadă, ci într-o succesiune care nu are nimic comun cu ordinea artistică a filmului, regizorul i se pare că armonia compoziției este pe cale de a se pulveriza. Tarkovski vorbește de o adevărată anxietate, de sentimentul încercat o dată cu realizarea fiecărui nou film, că din mulțimea de fragmente filmate ar putea să nu iasă nimic. Compoziția scenariului celui mai bine articulat oferă anumite garanții în bună măsură liniștitoare, dar nu trebuie să se uite că articulațiile poetico-sem antice cuprinse în textul scris se vor proiecta în spațiul unui discurs care deține o definiție diferită a formei expresiei și conținutului. Regăsirea acestor conexiuni și a altora care se nasc din materia vie a texturii filmice este și ea opera regizorului. Ceea ce din punct de vedere cinematografic scenariul doar visează literar, filmul trebuie să înfăptuiască. Pe de altă parte însă acest vis, în măsura în care și-a găsit tiparul artistic, are propria sa existență ca discurs.

Trecerea de la un anumit tip de discurs ce se bazează pe un anumit sistem semiotic și artistic la un alt discurs ce se slujește de un alt sistem semiotic și artistic este numită de Roman Jakobson transmutare, care nu este în termeni lingvistici altceva decât forma cea mai amplă și complexă a interpretării (45, pp.78-86). Interpretarea nu presupune decăderea din rang a acestui tip de creativitate pentru că textul care interpretează trebuie să reconstruiască datele textului interpretat, construindu-se. Totodată, discursul care interpretează nu poate prin definiție să se constituie ca și când s-ar forma din prefabricatele

sau molozul celuilalt, pentru că materialele sale sunt, semiotic și artistic vorbind, diferite, iar spațiul artistic în care construiește este, de asemenea, altul. Ceea ce în aparență este socotit deseori un adevărat război al textelor este în realitate un schimb benevol de elemente imaginare ce nu dislocă discursul interpretat. Scenariul și filmul, din perspective diferite, se fac reciproc. După ce schimbul s-a terminat, cele două discursuri își duc existența lor paralelă și înstrăinată, filmul trăind public și zgomotos, scenariul fiind discret, așteptând de cele mai multe ori zadarnic un circuit propriu cultural și comunicativ. Dacă scenariul nu s-a transformat într-un gen literar, cum gândea Bela Balázs, cauza nu este lipsa sa de formă artistică, ci de consacrare culturală. Să fie oare o asemenea anonimizare rezultatul reflexului de apărare al filmului, obsedat atâta vreme de propria sa identitate? Maturitatea la care a ajuns arta cinematografică ar trebui să o scutească de o asemenea teamă. Scenariul are tăria să mai aștepte: ceea ce e scris poate vorbi oricând.

SCHIȚĂ A UNUI MODEL GENERATIV-TRANSFORMAȚIONAL AL FUNCȚIILOR LUI PROPP

Funcțiile lui Propp	Funcții rezultate prin abținerea de la acțiune	Funcții rezultate din nereușita acțiunii	Funcții rezultate prin silirea participării la acțiune	Funcții rezultate prin deviere semantică
1	2	3	4	5
1. Absența				Prezența
2. Interdicția	Abținerea de la impunerea interdicției	Nereușita impunerii interdicției	Impunerea prin silire a interdicției	Abolirea interdicției
3. Încălcarea	Refuzul încălcării (respectarea interdicției)	Nereușita încălcării	Impunerea încălcării	
4. Iscodirea	Refuzul iscodirii	Nereușita iscodirii	Impunerea iscodirii	
5. Divulgarea	Refuzul divulgării	Nereușita divulgării	Impunerea divulgării	
6. Vicleșugul	Refuzul vicleșugului	Nereușita vicleșugului	Folosirea silită a vicleșugului	Mascarea Travestirea
7. Complicitatea	Refuzul complicității	Nereușita complicității	Complicitatea silită	
8. Prejudicierea	Refuzul prejudicierii	Nereușita prejudicierii	Executarea silită a unei prejudicierii	
9. Lipsa	Refuzul lipsei	Nereușita lipsei	Asumarea prin silire a lipsei	
10. Mijlocirea (remiterea)	Refuzul acceptării remiterii	Nereușita remiterii	Remiterea silită	
11. Confracțiunea incipientă (formularea proiectului)	Refuzul acceptării proiectului	Nereușita asumării proiectului	Acceptarea silită a proiectului	Informularea proiectului

12. Plecarea	Refuzul plecării (rămânerea)	Nereușita plecării	Plecarea silită	
13. Donarea	Refuzul donării	Nereușita donării	Donarea impusă	Contractarea
14. Reacția eroului	Refuzul acceptării obiectului	Nereușita obținerii obiectului	Acceptarea silită a obiectului	Cererea de donare
15. înzestrarea				Neînzestrarea
16. Deplasarea spațială	Refuzul deplasării spațiale	Nereușita deplasării spațiale	Impunerea deplasării spațiale	Deplasarea temporală
17. Lupta	Refuzul luptei	Nereușita luptei	Participarea silită la luptă	
18. însemnarea				
19. Victoria	Refuzul victoriei	Remiza (nici victorie, nici înfrângere)	Participarea silită la victorie	înfrângerea împăcarea
20. Remedierea	Refuzul remedierii	Nereușita remedierii	Remedierea silită	
21. întoarcerea	Refuzul întoarcerii	Nereușita întoarcerii	întoarcerea silită	
22. Urmărirea	Refuzul urmăririi	Nereușita urmăririi	Urmărirea silită	
23. Salvarea	Refuzul salvării	Nereușita salvării (prinderea)	Salvarea silită	
24. Sosirea incognito				
25. Pretențiile neîntemeiate				Pretențiile întemeiate
26. încercarea grea				
27. Soluția grelei încercări				Nesoluționarea grelei încercări

28. Recunoașterea	Refuzul recunoaș- terii	Nereușita recu- noașterii	Recunoașterea silită	
29. Demascarea	Refuzul demas- cării	Nereușita demas- cării	Recunoașterea silită	Autodemascarea
30. Transfigurarea				
31. Pedepsirea	Abținerea de la pe- depsire (iertarea) sirii	Nereușita pedep- -		Autopedepsirea
32. Eliminarea lipsei				înlocuirea lipsei printr-o lipsă și mai gravă